

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Diplomová práce

Bc. Pavla Korpaczewski

Cruz e Sousa: „zazděný“ básník brazilského symbolismu

Cruz e Sousa: the „walled-in“ Poet of Brazilian Symbolism

Praha 2019

Vedoucí práce: Mgr. Šárka Grauová, Ph.D

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia ani k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 22. července 2019

Pavla Korpaczewski

Děkuji vedoucí práce Mgr. Šárce Grauové, Ph.D. za cenné připomínky i komentáře a za povzbuzení ve chvílích, kdy mi docházely síly. Dále děkuji z celého srdce své rodině za pochopení, trpělivost a bezmeznou podporu. Sestře děkuji za pomoc s formální úpravou práce.

Klíčová slova (česky)

João da Cruz e Sousa; brazilský symbolismus; báseň v próze; kosmická bolest; černošská identita; černošská poezie

Klíčová slova (anglicky):

João da Cruz e Sousa; Brazilian Symbolism; poem in prose; cosmic pain; black identity; black poetry

Abstrakt

Tato diplomová práce se zabývá analýzou básně v próze „Zazděný“ brazilského černošského symbolisty Joãa da Cruze e Sousy. Na začátku je seznámení s autorovým životem a tvorbou. Následuje vhled do východisek symbolismu a zevrubná charakteristika podstatných rysů tohoto směru v díle Cruze e Sousy. Samotná analýza začíná definováním žánru básně v próze a krátkým nástinem obsahu „Zazděného“, který je jakousi syntézou básnickových uměleckých i životních postojů vyplývajících v jeho době z příslušnosti k černošské rase. Na základě toho jsem vyčlenila základní témata (Noc, Umění, Bolest a Černošství), do nichž se pokaždé svým způsobem promítá básníkovo vyčlenění související s jeho tvorbou a rasovým původem. Zpočátku intimní niterná zpověď se mění v ohnivý projev, který se vymezuje jak proti tehdejší úzkoprsé umělecké produkci, tak proti odsuzování černochoů.

Abstract

This master's thesis deals with the analyse the poem in prose "Walled-in" by Brazilian black symbolist poet João da Cruz e Sousa. At the beginning it outlines the author's life and work. An insight into the starting points of Symbolism follows, accompanied by a detailed characterization of the essential features of its poetics as represented in the works by Cruz e Sousa. The analysis itself begins with the definition of the poem genre in prose and a brief outline of the content of the "Walled-in", which is a synthesis of the poet's artistic and life options resulting from being a black man. On this basis, I have determined the fundamental themes (Night, Art, Pain and Blackness), in which the poet's exclusion as an artist and as a negro. The initial intimate confession turns into a fiery speech that fights back narrow-minded artistic production of the period and the Negro discrimination.

OBSAH

1	ÚVOD	7
2	ŽIVOT A DÍLO JOÃA DA CRUZE E SOUSY.....	9
2.1	POSMRTNÁ „SLÁVA“.....	14
3	PROMĚNY MODERNÍ POEZIE A SYMBOLISMUS	16
3.1	FUNGOVÁNÍ SYMBOLU V ŠIRŠÍCH SOUVISLOSTECH.....	24
4	VYMEZENÍ ŽÁNRU BÁSNĚ V PRÓZE	29
5	STRUČNÝ NÁSTIN OBSAHU „ZAZDĚNÉHO“	32
6	MILNÍKY „ZAZDĚNÉHO“	34
6.1	SPÁSNÁ NOC A PŘÍRODA JAKO CHRÁM.....	34
6.2	UMĚNÍ JAKO PROKLETÍ I CESTA K OSVOBOZENÍ.....	41
6.3	BOLEST.....	47
6.4	ZAZDĚNOST VE VLASTNÍM TĚLE	50
6.4.1	<i>Tajemný hlas z hlubin.....</i>	<i>53</i>
7	ZÁVĚR.....	55
8	RESUMÉ	57
9	RESUMO	58
10	BIBLIOGRAFIE	59
10.1	PRIMÁRNÍ PRAMENY.....	59
10.2	SEKUNDÁRNÍ PRAMENY	59
10.3	ELEKTRONICKÉ ZDROJE	60

1 Úvod

Brazilský symbolista João da Cruz e Sousa (1861/2–1898) je z dnešního pohledu považován za jednoho z největších básníků nejen brazilské, ale i světové literatury. Nebylo tomu tak vždy, své slávy se nedožil a jeho dílo si na přijetí také muselo počkat. V podstatě jediným soudobým kritikem, který se zastával jeho díla, byl přítel Nestor Vitor (1868–1932). V první polovině 20. století se jeho tvorbě věnoval Roger Bastide (1898–1974) a především Andrade Muricy (1895–1984) z modernistické skupiny Festa, která se programově hlásila k symbolistním kořenům a ke spiritualitě.

Tvorbu tohoto básníka lze rozdělit do dvou období – prvním z nich je rozmezí let 1877–1892, kdy se „pokouší stát jakýmsi brazilským dandym sui generis, totiž prokázat brilantním zvládnutím toho nejrafinovanějšího a formálně nejjemnějšího, co dobová literatura nabízí, převahu kultury a vzdělání nad rasou a společenským původem“.¹ Druhé období lze vymezit rokem 1893 a jeho smrtí. V této době do jeho tvorby stále více prosakuje osobní život a především palčivý problém černošství. Ve sbírce básní v próze *Evokace*, kterou napsal až na sklonku života a vyšla posmrtně, je stále evidentnější příklon k žité zkušenosti spojené s celoživotním hledáním podoby své černošské a lidské identity prostřednictvím poezie. Podle Righiho² je toto dílo básníkovým morálním testamentem.

Poslední báseň v próze „Zazděný“ je ústředním bodem mé analýzy. Výběr tématu byl zčásti motivován zájmem o symbolistní poetiku, ale především touhou nahlédnout blíže na brazilskou černošskou tvorbu v jejích počátcích, kterou tento básník reprezentuje. Zajímavé a výjimečné je zde spojení exkluzivní symbolistní poezie s autorem, jehož dobová doktrína kvůli barvě pleti odsuzovala a řadila mezi „barbary“.

¹ Grauová, Š. *Klatý básník Cruz e Sousa*. [online]. [2019-07-11]. Dostupné z: https://dl1.cuni.cz/pluginfile.php/422129/mod_resource/content/1/Klat%C3%BDB%C3%A1sn%C3%ADkCruz-e-Sousa.47-57.pdf. S. 96.

² Righi, V. J. *O poeta emparedado: a tragédia social em Cruz e Sousa* [online]. [cit. 2019-07-12]. Dostupné z: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/2764/1/VOLNEI%20JOS%C3%89%20RIGHI.pdf>. S. 56.

V zadání diplomové práce je hlavní důraz kladen na básníkovu černošskou identitu. Oproti tomu jsem se na začátku práce detailně věnovala symbolismu a na příkladech z tvorby Cruze e Sousy demonstrovala jak podstatné rysy tohoto směru, tak básníkovu „čisté“ mistrovství, které mělo být jakousi vstupenkou do světa bílých. V další části se již věnuji interpretaci „Zazděného“, jenž vybočuje z básníkovy tvorby svým velice osobním tónem odlišujícím se od zabstraktňující symbolistní virtuozity. Protože představuje syntézu básnických i životních východisek, vydělila jsem na jeho základě podle mně podstatné okruhy básníkovy tvorby. Těmi jsou Noc, Umění, Bolest a Černošství. Každé z těchto témat reflektuje svým způsobem, jak se v básníkově tvorbě odráží jeho fluidní a stále hledaná umělecká i černošská identita, jež ve své době nemá vzory.

Na začátku práce seznamuji čtenáře s životem a dílem Cruze e Sousy. V další kapitole se zevrubně věnuji symbolismu a zařazuji tohoto autora do kontextu brazilské symbolistní tvorby. Samotná analýza začíná čtvrtou kapitolou, kde definuji hybridní žánr básně v próze. Pátá kapitola přináší stručný obsah „Zazděného“. V dalších kapitolách jsou probrána výše zmíněná témata – černá Noc korespondující s barvou kůže evokuje ambivalentní prostor propasti i spásného inspirativního útočiště, Umění, na něž básník klade vysoké nároky, je prostředníkem mezi ním a světem a v podstatě jediným svobodným prostorem mentálního pohybu, skutečná celoživotně fyzicky i duševně pociťovaná Bolest je básníkovou matérií, kterou přetavuje a zbavuje se jí zachycením důkladně stavěnou formou, hledání pradávnejší příčiny rasismu návratem k starozákonním mýtickým kořenům Černošství a k bičované Africe souvisí s potřebou opory pro konstruování identity nejen černošské a umělecké, ale vůbec lidské. Fyzické limity nacházejí východisko skrze metafyziku Snu, který je synonymem tvorby a poezie.

V práci vycházím primárně z díla Cruze e Sousy. Potřebnou sekundární literaturu mi z velké části poskytla vedoucí mé práce Mgr. Šárka Grauová, Ph.D. Jde především o portugalsky psanou literaturu zabývající se Cruzem e Sousou, jeho dílem „Zazděný“, černošskou identitou a přínosem tohoto básníka pro formování černošské identity.

2 Život a dílo Joãa da Cruze e Sousy

João da Cruz e Sousa prožil vcelku krátký, ale velmi dramatický život v podstatě permanentně na hraně existenčních možností, jak finančních, tak zdravotních. Narodil se 24. listopadu 1862 (někteří literární historikové uvádějí rok 1861) v Desterru (dnešním Floriánopolis) ve státě Santa Catarina. V tomto na Brazílii malém městě žilo v té době kolem 11 000 obyvatel a bylo běžné, že i domácnost s nejmenšími příjmy si mohla dovolit jako pomocnou sílu otroka. Otroci zde pracovali hlavně v nemocnicích, obchodech a státních institucích, školy nevyjímaje. Rodiče Cruze e Sousy pracovali u maršála Guilherma Xaviera de Sousy a jeho manželky Clary Angélicy Xavier de Souzové a nebyli sezdáni – otec Guilherme de Sousa měl stále ještě status otroka a pracoval coby zedník, matka Carolina Eva da Conceição již byla svobodná a vykonávala domácí práce, prala a vařila. Je tedy zřejmé, že Cruz e Sousa byl „čistokrevný“³ černoch – jeho předci byli bantuského původu, pocházeli z oblasti dnešní Středoafričské republiky a vynikali svou pracovitostí, krásou i citem pro tanec a hudbu.

V době, kdy se Cruz e Sousa narodil, panovalo v Brazílii stále ještě otroctví, i když náznaky nespokojenosti se postupně zesilovaly a vedly k tomu, že se otrockou otázkou začaly zabývat jak politici, tak intelektuálové a církve. V roce 1870 vznikla Společnost pro osvobození otroků. V roce 1871 vyšel tzv. Zákon svobodného lůna, který prohlašoval svobodnými děti otrokyň narozených po tomto datu. „Do věku osmi let však tyto děti musely zůstat u svých pánů a poté se mohli otrokáři rozhodnout, zda požádají stát o odškodné a těchto „osvobozených“ se zřeknou, nebo zda jich budou jako pracovní síly dále využívat až do jejich 21 let. Ačkoli se tisk holedbal vítězstvím dobré myšlenky, „zákon svobodného lůna“ vlastně odsouval konec otrokářství do daleké budoucnosti.“⁴ Tendence ke zrušení otroctví byla silná také z toho důvodu, že rostla poptávka po kvalifikované práci. Kromě zákona svobodného lůna byl vydán i zákon o „svobodě šedesátiletých“ z 28. 9. 1885. „(Zákon Saraiva-Cotegipe) propouštěl na svobodu za složitých podmínek otroky starší 60-62 let. Kompenzace vyplácená majitelům měla zcela

³ Picchiová, L. S. *Dějiny brazilské literatury*. Praha: Torst, 2007, s. 264.

⁴ Klíma, Jan. *Brazílie*. Praha: Nakladatelství Libri, 2003, s. 81.

vykořenit otroctví do čtrnácti let.⁵ Cestu k novému uspořádání společnosti brzdili především zaostalí statkáři.

Obecně panoval názor, že zrušení otroctví souvisí se zachováváním stávající monarchie, a proto se k abolicionistům přidali též republikáni. Cesty ke svobodě otroků i k novému politickému zřízení šly tedy ruku v ruce.

Páni Jořových rodičů jednak neměli děti a jednak si všimli Jořovy inteligence, ujali se ho a do jeho devíti let, kdy polní maršál Guilherme Xavier de Sousa zemřel, mu poskytli vybranou výchovu a hlavně vzdělání. Je zajímavé, že nejen jeho, ale i staršího bratra Norberta (ten se později živil jako bednář), v cestě za vzděláním především morálně podporovali také jejich biologičtí rodiče. Cruz e Sousa byl výborný žák, učil se řecky, latinsky a francouzsky a kromě literatury studoval i přírodní vědy a matematiku.

Zajímavé je i to, že přestože byl Cruz e Sousa z chudých poměrů, vždy oslňoval svým dokonalým kultivovaným zevnějškem, uhlazeností i zvláštní pro černocha netypickou hrdostí.

Cruz e Sousa studoval tři roky na Colégio da Conceição a poté v roce 1874 přešel na Ateneum Provincial Catarinense. Po úspěšném ukončení studia se začal usilovně angažovat kulturně i politicky. Vydělával si zpočátku jako učitel, dával soukromé hodiny ve svém domě. Od počátku však byla zřejmá jeho náklonnost k literatuře. Už jako malý chlapec recitoval své verše napsané ještě v duchu romantismu. Během studia již verše publikoval v tisku (např. v časopisech *O Artista*, *O Despertador*, *Regeneração*, *O Progresso*, *Jornal do Comércio* ad.).

Mladý Cruz e Sousa poté pracoval jako prodavač a příručí v přístavním obchodě. V té době v roce 1881 přijela do města slavná divadelní společnost Companhia Julieta dos Santos z Rio de Janeiro vedená principálem Moreirou de Vasconcelosem. Tato společnost kromě jiného shodou okolností podporovala abolicionistické myšlenky a šířila je všude tam, kam přijela. Cruz e Sousa se mezi léty 1883 a 1885 k této společnosti přidal a procestoval s ní Brazílii (např. Bahia, Ceará, Pernambuco, Paraná, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, São Paulo,

⁵ Tamtéž, s. 83.

Maranhão). V rámci divadelních vystoupení recitoval své básně a měl tak možnost šířit osvětu a vyvracet přetrvávající předsudky vůči černochům. Kromě toho napsal několik divadelních her, např. *Slovní hříčky* (Calembourg e trocadilhos).

Kromě těchto aktivit nadále rozvíjel své literární zájmy. Po návratu do rodného Desterra se věnoval především psaní a publikování v novinách a časopisech. Kromě toho stihl ještě v roce 1881 založit týdeník „Colombo“ (spolu s Virgíliem Várzeou a Santosem Lostadou), jehož první číslo bylo věnováno s jistým manifestačním záměrem Castru Alvesovi. V prosinci roku 1884 začal vydávat vlastní týdeník nazvaný *O Moleque*, jehož jediným redaktorem, píšícím pod různými pseudonymy (např. Coriolano Scévola, Zé, K., Zut, Zot, Zat, Trac), byl on sám. V roce 1885 vydal opět společně s přítelem Virgíliem Várzeou svou první knihu lyrických povídek *Tropy a fantazie* (Tropos e fantasias), věnovanou herečce Julietě dos Santosové. Přestože bývá napadán za to, že se málo angažoval v abolicionistickém hnutí a spíše sledoval své individuální tvůrčí zájmy, není tomu tak. Od počátku byla jeho tvorba spjata s otázkou postavení černochů. Problematice otroctví se věnoval překvapivě i z ženského hlediska v souboru nazvaném *Prosté příběhy* (Histórias simples). Ten obsahoval osm krátkých povídek, z nichž každá měla ženské jméno a zachycovala život otrokyň a jejich každodenní tvrdý život pod přísným dohledem majitelů.

V roce 1888 pobýval krátce v Rio de Janeiru. Úzkoprsé maloměstské prostředí rodného Desterra, které hledělo úkosem na jeho aktivity, jež neodpovídaly představám bílých občanů o údělu černocha, nevyhovovalo jeho tvůrčím touhám a ambicím.

Zároveň byl jedním z těch, kteří bojovali za úplné zrušení otroctví, mimo jiné přispíval coby básník a novinář do bojovného tisku *Tribuna Popular*. „Nový konzervativní premiér João Alfredo Correia de Oliveira věděl, že před ním stojí jediný historický úkol. Jeho ministr Antônio Prado navrhl 20. 4. 1888 zrušení otroctví za náhradu a jako statkář přitom myslel na své kolegy, když prodloužením data osvobození o tři měsíce hodlal zajistit pracovní sílu pro příští žně. Ale i taková malá klička vyvolávala obrovskou nespokojenost. Proto začal

parlament jednat o formulaci jednodušší. V senátě ještě baron Cotegipe chabě oponoval zrušení otroctví bez podmínek a bez náhrady, ale obecnou vůli nezměnil. V neděli 13. května 1888 přijela princezna Isabela z nedalekého Petrópolisu do Ria de Janeiro ke slavnostnímu aktu sledovanému celou zemí. V trůnním sálu podepsala krátký Zlatý zákon (*Lei Aurea*) rušící otroctví.⁶

Otroci byly okamžitě nahrazeni kvalifikovanější pracovní silou imigrantů přicházejících hlavně z Evropy – byli to zejména Italové a Němci. (Jen pro zajímavost – v roce 1888 přišlo do země 133 000 evropských přistěhovalců.) Pracovali především v továrnách, řemeslnických dílnách, na statech a plantážích.

Zanedlouho po zrušení otroctví přišlo i vyhlášení republiky. Stalo se tak v listopadu 1889, kdy byla *Dekretem č. 1* ustavena jako státní forma federativní republika.

V roce 1889 se Cruz e Sousa opět s nadějí vrátil do Desterra, kde díky svým přátelům (Virgílio Várzea, Horácio de Carvalho, Carlos de Faria, Oscar Rosas) získal opět příležitost publikovat v listu *Tribuna Popular*. V roce 1889 společně založili vlastní časopis *O Gilvaz*, který vycházel třikrát či čtyřikrát do měsíce. Cruz e Sousa zde pod pseudonymem Lord e Satyro publikoval své humoristické verše.

Do Ria se vrátil opět v roce 1890 poté. Nechal za sebou milované i milující rodiče, přátele a také snoubenku Pedru Antioquii da Silvovou. Tato bělošská dívka, se kterou se seznámil v šestnácti letech a později se s ní i zasnoubil, byla jednou z jeho prvních básnických inspirací, která se projevuje především pro evropské symbolisty typickou inklinací k bílé, k zlatu, světlu či k azuru. Jejich vztah vydržel osm let. Cruz e Sousa stále cestoval mezi Desterrem a Riem, snoubenka nechtěla již dále čekat a přestože jí sám básník požádal o ruku, nepodnikal žádné kroky k realizaci sňatku. Vdala se tedy za Belarmina Alexandra Machada.

V Riu dostal Cruz e Sousa práci v listu *Cidade do Rio*, kam přispíval nejen svými satirickým verši pod pseudonymem Satyro e Gamin, ale i prózami. Dále

⁶ Tamtéž, s. 85-86.

přispíval do listu *Novidades a Correio do Povo*. Z časopisu *Cidade do Rio* odešel shodou okolností ve chvíli, kdy zde jako šéfredaktor nastoupil proslulý parnasistní básník a fejetonista Olavo Bilac. Poté přispíval také do novin *O Tempo* především svými básněmi v próze, jež vyšly o dva roky později souborně jako sbírka s názvem *Misál* (Missal).

V Riu pobýval i v roce 1891, kde ho zastihla otcova smutná zpráva o matčině smrti. V tomtéž roce zde potkal svou budoucí manželku a celoživotní lásku černošku Gavitu Rosu Gonçalvesovou, s níž se po roce známosti zasnoubil. Svatba se konala v roce 1893 v době, kdy již byla Gavita těhotná. Celkem měli spolu čtyři děti, z toho čtvrté z nich se narodí až po básníkově smrti. Sňatek s černoškou znamenal výrazný zlom v básníkově životě. Je projevem určitého niterného smíření a přijetí černošského údělu. Příklon k černé, na rozdíl od původní bílé, je v jeho básních markantní.

Rok 1893 byl významný i z hlediska jeho tvorby. Vydal dvě stěžejní knihy – výše zmíněný *Misál*, shrnující časopisecky publikované básně v próze, a básnickou sbírku *Štítý* (Broquéis), které znamenaly jakési uvedení ryze symbolistní tvorby na brazilské literární pole.

Od roku 1896 začal psát do deníku *República*, kde otiskli jeho příležitostné básně (např. báseň „Nemilosrdná“ (Inexorável) inspirovanou přechodnou psychickou nemocí jeho ženy) a hlavně sonety výrazné svou expresivností, které byly později zahrnuty do posmrtně vydané sbírky *Majáky* (Faróis, 1900, uspořádal Nestor Vitor).

Rodina Cruze e Sousy se neustále potýkala s finančními problémy, a proto kromě psaní pracoval básník i jako archivář na nádraží São Diogo. Roku 1897 u něho propukla tuberkulóza. Zpráva o jeho nemoci se díky příteli Nestoru Vítorovi roznesla v literárních kruzích. Roku 1898 odjel s manželkou Gavitou, která byla v pátém měsíci těhotenství, do Estação de Sítio v Minas Gerais. O tři děti, které zůstaly v Riu, se starala Gavitina matka Luiza Rosa. Do Minas Gerais byli souchotináři posíláni proto, že zdejší podnebí mělo přispět k zlepšení jejich zdravotního stavu. Kvůli barvě pleti se však zde básník s manželkou nesetkali s přívětivým chováním hoteliérů.

19. března 1898 napsala Gavita Nestoru Vítorovi, že je konec. Cruz e Sousa zemřel. Jeho tělo přibýlo 20. března po železnici do Ria, kde na ně čekali: Nestor Vítor, Maurício Jubim, Tibúrcio Freitas, Saturnino de Meireles a Carlos Dias Fernandes. Gavita se zesnulým přijela v zaprášeném dobytčářském vagonu, kterým se přepravovali na porážku volí. V poledne se konal pohřeb placený a uspořádaný Nestorem Vítozem – pohřební vůz jel ulicemi Ria až na hřbitov São Francisco Xavier v předměstské čtvrti Caju, kde byl básník pohřben.

Gavita poté žila s dětmi v neúnosných existenčních podmínkách, zemřela v roce 1901 také na tuberkulózu. Na stejnou nemoc zemřely i tři děti – Raul (1894–1901), Guilherme (1895–1902) a Reinaldo (1897–1899). O poslední čtvrté dítě Joãa, který se narodil roku 1898, se starali jak básníkovi přátelé, tak poručníci doktor Eurico Mancebo a Alexia Monteiro de Azevedo Mancebo. V roce 1914 se João seznámil s černoškou Francelinou Marií da Conceição, které se kdysi ujali stejní poručníci jako jeho. Měl s ní syna Silvia da Cruz e Sousu. João umřel roku 1915 a Francelina kolem roku 1917, kdy ji v den karnevalu srazilo auto. Silvio byl sportovně nadaný, vynikal především ve fotbale, a kromě toho se zajímal o literaturu a psal verše. V roce 1952 se oženil s Ercií de Oliveirovou a měli spolu šest dětí.

V témže roce guvernér státu Santa Catarina Irineu Bornhausen zavedl důchod pro potomky největšího básníka, který se kdy v Santa Catarině narodil.

2.1 Posmrtná „sláva“

K básníkově smrti se v novinách vyjádřili nejen jeho nejlepší přátelé, ale také například Olavo Bilac, který mu věnoval po dlouhá léta neznámý sonet „Černý diamant“ (Diamante negro), nebo známý brazilský prozaik a básník Coelho Neto. Jeho příspěvek byl mimo jiné příležitostnou kritikou postavení umělců v Brazílii, jichž si vláda podle autora příliš neváží. K jeho smrti se vyjadřují i mladší autoři jako například Alphonsus de Guimaraens, který básníka nazývá Černá labuť (Cisne Negro).

22. března 1898 otiskl Nestor Vítor v odpoledním listu *Gazeta da Tarde* sonety, které Cruz e Sousa napsal těsně před smrtí a jsou jakýmsi osobním

loučením. Tyto básně vyšly souborně po básníkově smrti v roce 1905 v Paříži jako *Poslední sonety* (Últimos sonetos) a uspořádal je opět Nestor Vítor.

K příležitosti jeho smrti měl Carlos D. Fernandes, redaktor revue *Cidade do Rio*, uspořádat sborník s příspěvky oslavujícími Cruze e Sousu. Ale teprve na popud Josého do Patrocínia, majitele revue *Cidade do Rio* a významného mulatského abolicionisty, se začaly sbírat články i básně. Sborník vyšel 20. dubna 1898.

V roce 1901 vydal Saturnino de Meireles vlastním nákladem Cruze e Sousovy básně v próze nazvané *Evokace* (Evocações).

3 Proměny moderní poezie a symbolismus

Moderní poezie prošla od poloviny devatenáctého století výrazným přerodem. Zásahu na tom má především proměna společenského řádu, která přinesla nový pohled na teorii básnictví i kritiku. Až do počátku století stála poezie v centru společenského dění:

byla přijímána jako idealizující ztvárňování běžných témat a situací, jako útěšné znázornění démonična [...]. Potom se ale poezie ocitla v opozici vůči ekonomicky zajištěné společnosti, stala se obžalobou vědeckého výkladu světa a odpoetizované veřejnosti; došlo k příkré roztržce s tradicí; básnická originalita se odůvodňovala abnormalitou básníka; básnění se považovalo za jazyk do sebe se zavínajícího utrpení, jež už neusilovalo o vyhojení, nýbrž o odstín slova.⁷

Objevil se:

radikální rozdíl mezi běžným a básnickým jazykem, vzniklo nadměrné napětí, které v součinnosti s temným obsahem vyvolává zmatek. Básnický jazyk nabývá povahy experimentu, z něhož vznikají kombinace, jež nebyly plánovány z nějakého smyslu, nýbrž smysl teprve utvářejí. Běžný slovní materiál vystupuje v nezvyklých významech.⁸

Osobitým představitelem této proměny je Charles Baudelaire, jehož básně se dostaly do rukou i Cruze e Sousovi. Baudelaire je prvním moderním básníkem – on sám toto označení poprvé použil roku 1859. Jeho básnická sbírka *Květy zla*, která vyšla roku 1857, způsobila skandál, neboť přinesla nová témata, která byla dosud pro poezii tabu. Baudelaire se pokouší najít krásu v ošklivosti a spíše čtenáře provokovat.

Jeho poezie přináší novost také v tom, že promýšlí možnosti poezie v komercializované, technizované evropské civilizaci, jejíž proměnu započala průmyslová revoluce. Básník klade větší důraz na fantazii, svou poezií nechce kopírovat skutečnost, ale usiluje o účinek proměny, pracuje s formou, která nutí jazyk k „piruetám“, jež by samotný obsah nikdy nevyprovokoval. V tomto byl Baudelaire ovlivněn americkým spisovatelem Edgarem Allanem Poe, kterého překládal – ten převrací poučku o prvotnosti obsahu a na jeho místo staví formu, která je původem básně. Za začátek básnického procesu považuje Poe naléhavý tón, jakousi beztvárovou harmonii, jež provokuje hledání správného výrazu, který by

⁷ Friedrich, H. *Struktura moderní lyriky*. Brno: Host, 2005, s. 18.

⁸ Tamtéž, s. 15.

ji dokázal zachytit i ztvárnit.⁹ V tomto byl Poe, podobně jako např. Novalis i Baudelaire, ovlivněn učením francouzských iluminátů, podle kterých:

slovo není náhodný lidský výtvor, nýbrž vyvěrá z kosmické prajednoty; jeho vyslovením dochází k magickému kontaktu mluvčího s tímto původem; tak básnické slovo znovu objevuje triviálním věcem jejich metafyzický původ a ozřejmuje skryté analogie mezi články bytí.¹⁰

Tato teorie jazyka je jedním z kořenů symbolismu konce 19. století, který reaguje na pronikání vědy do světa a především na ztrátu tajemství tím, že otevírá dveře dokořán moci fantazie. Symbolismus se zrodil ve Francii a jeho vymezení není jednoduché přesně ohraničit, neboť často z užšího pohledu splývá s dalším hnutím konce století, a sice s dekadencí. V širším smyslu bývá jako symbolismus označována veškerá poezie sklonku století, která položila základ moderní poezii 20. století.

Symbolismus v mnohém navazuje na romantismus a prohlubuje některé jeho aspekty jako jsou: přednost vyjádření subjektu před přesným popisem materiálního světa, smysl pro tajemství, hledání korespondencí mezi materiálním a duchovním světem, víra v to, že lze tajemnou esenci věcí naznačit jazykem, který čtenáři určitý prožitek hlavně evokuje a sugeruje. Odmítá však sentimentalismus, vypjaté emocionální projevy a liší se také tím, že zatímco romantikové touží uniknout ze světa, symbolisté chtějí nalézt korespondence pozemského i duchovního zde na zemi.

Symbolismus bezprostředně reagoval na racionalistický pozitivismus a naturalismus konce 19. století, na směry, jež se pokoušely zachytit objektivní realitu. Přesto však většinou pouze naplňovaly prizma měšťáckého vidění světa a jeho konvencí či šablon, které se tak zdály být „reálné“ a neměnné. Symbolisté se obrací ke svému vnitřnímu světu. V době, kdy se Freud zabývá teorií lidského vědomí a Bergson připravuje spis *O bezprostředních datech vědomí* (1889) přicházejí symbolisté s ponorem do hlubin svého „já“. Massaud Moisés¹¹ celý tento proces psychologicky analyzuje. Symbolisté se nořili do nevědomých předřečových i předlogických vrstev svého vědomí a nacházeli dosud nepoznané

⁹ Tamtéž, s. 49.

¹⁰ Tamtéž, s. 50.

¹¹ Moisés, M. *O simbolismo*. São Paulo: Editôra Cultrix, 1964, s. 34-35.

vrstvy a pocity. Nebylo možné vrátit se k tradičním jazykovým i syntaktickým prostředkům, proto hledali nový jazyk – psychologickou gramatiku i syntax, neologismy i archaismy, nečekané slovní kombinace i různé grafické prostředky především používání majuskulí. Zároveň neulpívali pouze na afektivní rovině, ale uvědomovali si, že velký podíl na poetickém zprostředkování pocitové roviny má kognitivní sféra. Pro „překlad“ svých niterných zašifrovaných zpráv si zvolili sugesci a evokaci. Kdyby je pouze vyprávěli či popisovali, ztratila by se paradoxně komplexnost celého jevu a zároveň tajemství.

Pozornost je namířena nejen k upevňování individuálního svébytného výrazu, ale i k hledání toho, co samotný subjekt přesahuje. Tuto „náboženskou“ funkci má plnit Umění, jež traktuje možnosti transcendence různými způsoby – příklonem k mýtům, ezoterice, mystice bolesti či smrti. Sestupem do hlubin svého „já“ se totiž básníci nedostávají pouze ke svým individuálním vrstvám, ale také dosahují rovin hlubších, které Jung nazývá archetypy. Básníci se tak skrze ponornou subjektivní analýzu mohou dostat k tomu, co je symptomatické pro celou společnost, v níž žijí a tlumočit či odhalovat to, co je „objektivně“ přítomno. Tak mohou rozšířit své prvotně subjektivní pole, a jak píše Jean Moréas v stěžejní eseji „Symbolismus“ (Le Symbolisme) z roku 1886 zahalit Ideu do přitažlivé a se čtenářem komunikující či rezonující smyslové formy. Na rozdíl od dekadentů „netrpí“ symbolisté apatií způsobenou pocitem marnosti. Jejich případná společenská angažovanost nestojí v protikladu k jejich subjektivně laděné tvorbě, ale je jen jejím dalším rozšířením.

Pro potřeby inovace jazykového výraziva si básníci zvolili jako nástroj symbol, který sice existoval v literatuře od počátků, ale ne v takovémto pojetí. Každý symbolista má vlastní slovník arbitrárně vytvořených symbolů, který jde mnohdy až na hranu obecné srozumitelnosti. Vznik nové koncepce poezie nejradikálněji podnítil francouzský básník a vizionář Jean-Arthur Rimbaud. Kladl důraz na fantazii a na odkrytí nového, přímého vztahu k realitě, který by nebyl stanoven zbytnělou konvencí. Používá velkou škálu básnických prostředků jako jsou např. metafora, asociace, evokace, aliterace, přesto však zůstává napojen na

skutečnost – všechno je „plné konkrétních detailů viděného, hmataného i čichaného, všechno prosluněné a provoněné“.¹²

Francouzský básník Paul Verlaine zase zdůraznil iracionální, hudební stránku poezie, která má tu moc smyslově evokovat významy básnickových symbolů. Jak píše Paulo Leminski,¹³ zatímco parnasisté byli spjati především se zrakem (jejich básně nesou často označení jako obraz či obrázek, portrét apod.), symbolisté naopak oslovují sluch (jejich básně mají často názvy jako balady, sonáty a symfonie). Sepětí hudby a poezie bylo od počátků evidentní a nedělitelné. Pro skotského spisovatele a myslitele Thomase Carlyla (1795-1881) je základem poezie hudební myšlenka a nikoli naopak, zpěv považuje za nejvnitřnější lidskou podstatu:

Je-li vaše líčení opravdu hudební a to nejenom v slovech, nýbrž i v podstatě, v srdci, ve všech myšlenkách a výrazech a vůbec v celém pojetí – pak jistě je i básnické ; jinak nikoliv. /.../ Můžeme říci, že všechny nejhlubší věci jsou melodické ; jejich přirozeným projevem je zpěv. Význam zpěvu je hluboký. Kdo může logickými slovy vyjádřit účinek, který v nás působí hudba? Hudba je druh neučleněné, nezbadatelné mluvy, která nás vyvádí až na pokraj nekonečna a dopřává nám, abychom na chvíli v ně patřili.¹⁴

Důvodem toho, proč od konce 19. století působí opět právě model hudebního uměleckého díla na literaturu, se zabývá Josef Vojvodík v jedné z kapitol své monografie *Od estetismu k eschatonu* věnované českému symbolistovi Otokaru Březinovi. Nad rozбором Březinovy básně „Motiv z Beethovena“ uvažuje Vojvodík o podstatě hudby či hudebnosti v básni.

Zdá se, že je to především autoreflexivnost hudebního „poselství“, jehož tématem je pouze hudba samotná. Hudba je médiem překračujícím hranice času, aniž by však eliminovala vědomí časovosti. Imanentní hudební struktura nedisponuje však zpravidla denotativními významy, neoznačuje tedy žádný mimohudební obsah.¹⁵

Hudebnost poetické struktury podle něj podporuje sugestivní účinek poetického textu a neutralizuje rétorické prostředky. Březinova báseň se inspirovala skutečným hudebním dílem, *Měsíční sonátou* od Ludwiga van Beethovena, a médium hudby je zde jakýmsi subtextem.

¹² Friedrich, H. Cit. d., s. 8.

¹³ Leminski, P. *Cruz e Sousa – O negro branco*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003, s. 64-66.

¹⁴ Carlyle, T. *Hrdinové – Úcta k hrdinům a hrdinství v dějinách*. Praha: Symposion, 1925, s. 93-94.

¹⁵ Vojvodík, J. *Od estetismu k eschatonu*. Praha: Academia, 2004, s. 82.

O hudebnosti symbolistní poezie píše také Álvaro Cardoso Gomes,¹⁶ podle kterého je hudba nejsubjektivnější ze všech druhů umění a nepředstavuje předměty, nýbrž přímo zasahuje ducha. V básních symbolistů se často objevují aluze na různé hudební nástroje (hlavně na flétnu, violu, violoncello či housle), také popisy zpěvu ptáků, přírodních i lidských zvuků a mnohdy pouhé pocíťované vibrace, které v básníkovi zanechávají určité paměťové stopy a dokreslují či zcelují jeho prožité „líčení“ zkušenosti. U Cruze e Sousy nenajdeme inspiraci konkrétní skladbou, ale zato právě hojně odkazy na různé hudební nástroje (housle, flétna, harfa, kostelní varhany apod.) a jejich expresivní zvukový charakter, který koresponduje s určitou náladou, již chce básník čtenáři sugerovat. V názvech básní se objevují slova jako píseň, sonáta, balada, symfonie, requiem, harmonie i samotné slovo hudba. Básník často využívá kontrastu mezi tichem a určitými zvukovými projevy, jakými jsou nejen samotný zpěv, ale velice často neartikulovatelné zvuky jako křik, nářky, vzlykání, sténání, skučení, pláč, šepot, pobrukování, lkavé zvuky sirén nebo pouhé zvukové intuitivně vnímatelné vibrace.

Jako ukázkou si Gomes zvolil velice příznačnou strofu básně Cruze e Sousy „Violy, které naříkají...“ („Violões que choram...“):

Vozes veladas, veludosas vozes,
Volúpia do violões, vozes veladas,
Vagam nos velhos vórtices velozes,
Dos ventos, vivos, vãos, vulcanizados.¹⁷

„Violy, které naříkají...“ (Violões que choram...) je nejznámější básní ze sbírky *Majáky*. Má velký rozsah (36 strof a 144 veršů) a líčí básníkovo noční okouzlení zvukem violy. Viola je smyčcový nástroj se čtyřmi strunami. Má podobnou stavbu jako housle, ale je větší. Její zvuk je poněkud temný a melancholický, nedosahuje takové výšky tónu jako housle a připomíná spíše hboj. Hrou na nejnižší struně c se docíluje divokého až výhružného zvuku. Kombinace vyšších a nižších tónů působí rozervaně. Není tedy divu, že si její zvuk vybral Cruz e Sousa coby analogii k svým protichůdným pocitům.

¹⁶ Cardoso Gomes, Á. *O simbolismo*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1994, s. 32-33.

¹⁷ Cruz e Sousa, J. *Broquéis. Faróis. Últimos sonetos*. São Paulo: Editora Martin Claret Ltda., 2006, s. 100-106. Velice volný překlad: „Hlasy zastřené, sametové hlasy/slasti viol, hlasy zastřené/se toulají ve starých prudkých vírech/větrů, živé, marné, vulkanizované.“

Prostřednictvím drásavé melodie plné kontrastů zachycené hromaděním synonymních a v zápětí antonymních podstatných jmen a sloves prýští básníkovy evokovaná exprese. Zvuk viol má v básni široký potenciál – hudba dokáže prostoupit nejen lidskou duši, když vstupuje do mysli a vyvolává pocity a stavy zdánlivě zapadlé v zapomnění, ale také přírodní atmosféru noci, svou panteistickou mocí slučuje sféry, které se zdají být oddělené.

Antônio de Pádua¹⁸ píše ve své stati, že pro symbolisty je poezie především uměním pro poslech. Zmiňuje, že v této době vznikla také skupina tzv. instrumentalistů (hlavní představitel byl René Ghil), kteří podobně jako Rimbaud přiřkl jednotlivým hláskám barvu, dávají do souvislosti hlásky s hudbou či se zvuky jednotlivých hudebních nástrojů. Autor stati říká, že básník má vědomou či nevědomou cestou nejen hlásky zvukově kombinovat, ale také myslet na jejich potenciál expresivní. Rozděluje hláskovou expresivitu na imitativní a symbolickou. Imitativní reprodukuje nebo sugeruje přirozené zvuky, hlavním nástrojem je onomatopoeia, např. „todos os surdos soluções que rugem e rasgam“. Symbolická pramení ze subjektivně stanovené analogie mezi fonémy a abstraktními pojmy a má za úkol navodit určité pocity, např. opakování hlásky s, r - „tu, que ressuscitas dos sepulcros solenes do Passado tantas Esperanças“. Hodnotová symbolická expresivita je záležitostí individuálně nastaveného slovníku každého autora, jak ukazuje Pádua při analýze jednotlivých veršů Cruze e Sousy.

Kromě těchto dvou postupů hláskové instrumentace, které básník zhusta užívá, je u něj podle Páduy zřetelná s tímto fenoménem samozřejmě související hlásková hravost a vynalézání vlastních neologismů. Podle Joaquina Ribeira¹⁹ souvisí hlásková hravost a především jedna z jejích podoby – aliterace, které básník užívá či dokonce nadužívá, s básnickovým černošským původem. Předkové básníka pocházeli z bantuského kmene, jazyk tohoto kmene je typický aliteracemi, jež slouží jako pojítka mezi jednotlivými slovy především v rámci

¹⁸ Pádua, A. de. „À margem do Estilo de Cruz e Sousa“. In *Cruz e Sousa-Seleção de textos*. Ed. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, s. 193. „A poesia é uma arte para ouvido“.

¹⁹ Ribeiro, J. „Vestígio da Concordância Bantu no Estilo de Cruz e Sousa“. In *Cruz e Sousa-Seleção de textos*. Ed. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, s. 220-223.

věty. Ribeiro se domnívá, že pokud by Cruz e Sousa nebyl černoch s bantuskými předky, vykládali bychom si jeho aliterace „pouze“ jako čistou výrazovou virtuozitu. K tomuto lze dodat jiný postřeh od Paula Leminského: „Převažující figurou v poezii Cruze e Sousy není aliterace, ani napodobivá harmonie, onomatopoeia pocitů, ani echolálie, ale *anagram*.“²⁰ Anagram není jen „slovo nebo skupina slov vzniklá přeskupením písmen ve slově (skupině slov) odlišného významu“,²¹ ale může to být také „slovo či výpověď zašifrovaná v textu“. ²² Jako příklad uvádí Leminski: „tua AL-ma suplicando GEMA“,²³ což v překladu znamená „ať tvá sužovaná duše sténá“. Zvýrazněná písmena dávají další slovo, a to „algema“, které znamená želízka či pouta.

Symbolistní poezie se kromě hudby propojuje i s výtvarným uměním skrze synestetické citění a asociativní vidění. Básníci zahrnují do básnické sféry i výtvarné prvky. Propojení barev s hláskovou instrumentací použil poprvé Rimbaud ve své slavné básni „Samohlásky“. Jde o subjektivní motivaci, která však dává slovům nový rozměr a otevírá nové možnosti. Symbolisté pak tíhnuli k určitému barevnému symbolickému slovníku, který vycházel jednak z tradice, jednak z jejich vlastního pojetí – adorovali bílou (např. v časté podobě labutě, sněhu či zimy), která korespondovala se stěžejními pojmy jako vágnost, tajemství, čistota či éteričnost. Literární hnutí symbolistů dokonce podnítilo vznik podobného hnutí ve výtvarném umění, jehož nejvýraznějšími představiteli byli francouzští malíři Paul Gauguin a Odilon Redon.

Hudební i výtvarná stránka se však velice často prostupuje. Snoubení obou stránek si můžeme opět ukázat na příkladu Cruze e Sousy. Básník mnohdy popisuje přírodní i městské scenérie, atmosféru nebo lidské bytosti jako by to byly obrazy a k tomu dodává příslušnou zvukovou náladu. Následující ukázka je z básně v próze „Zvuk“ (Som) ze sbírky *Misál*.

S krystalickou jasností myšlenek vidím harfu, znělé zlaté křídlo s napjatými strunami, na něž drnkají bílé aristokratické ruce, které z ní vyluzují vibrace,

²⁰ Leminski, P. *Cruz e Sousa – O negro branco*. Cit. d., s. 67. „A figura prevalente, na poesia de Cruz e Sousa, não é a aliteração, nem a harmonia imitativa, onomatopéia dos sentimentos nem a ecolalia, mas o *anagrama*.“

²¹ Vlašín. Š. a kol. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977, s. 19.

²² Tamtéž. S. 19.

²³ Leminski, P. *Cruz e Sousa – O negro branco*. Cit. d., s. 72.

lkající utrpení, nesouměřitelné nářky. Poslouchám tu nádheru, zvukovou impozantnost katedrálních varhan, když vysokými loděmi stoupají bílá oblaka z kadidla a slunce zvenku svými šípy paprsků skládá z mikroskopických hvězd vybroušené gotické okenní ornamenty.²⁴

Symbolistní básně či básně v próze výrazně oslovují ještě další ze smyslů, a sice čich. Pro dokreslení nálad a atmosfér, pro jejich především přesný přenos a intenzivnější evokaci používají symbolisté celou škálu různorodých většinou pozitivních vůní, ale i pachů, které jsou nedílnou součástí jak lidského, tak přírodního světa. Vůně si lidský mozek velice dobře pamatuje, zaznamenané vůně zůstávají v mozku napořád a jsou připomínkou určité situace. Následující ukázka je z básně v próze „Krajina měsíčního svitu“ (Paisagem do Luar):

Blahodárné vůně, osvěživě se linoucí výpary stoupají z nové neposkvrněné svěžesti lánů jako ze silného, panenského pučení magnólií v rozkoši spící přírody, v lněném úbělu překypujícího Snoubení.²⁵

Se smyslem čichu je nejvíce propojen smysl chuti. Některé receptory čichu jsou dokonce umístěny v ústní dutině. Pro Cruze e Sousu slova mají nejen zvuk a barvu, ale i chuť, kterou je nutno kultivovat.

Nestačí však chuť. Ta jen konkretizuje. Nepostačuje proto, že cítíme chuť v ústech, že ji zkoumáme, že ji tříbíme, že ji dokážeme rozlišit s ostroší, svědomitostí. Je nutné, nezbytné, aby se přirozeným estetickým vývojem chuť intelektualizovala, aby se pochopilo, že se ukazuje v abstraktní myšlenek. Pro mě, stejně tak jako mají slova barvu a zvuk, mají i chuť.²⁶

Pro symbolistního básníka, který nepochází z Evropy, ale z horkokrevné Brazílie, je důležitý i dosud nezmíněný, poslední ze smyslů – hmat, respektive dotek, fyzický kontakt, tělesné prožívání.

²⁴ Cruz e Sousa, J. de. *Missal e Broquéis*. Cit. d., s. 62. „Vejo, na nitidez de cristal do pensamento, a harpa, sonora asa de ouro, com as cordas tensas, dedilhadas por brancas mãos aristocráticas que arrancam dela frêmitos, soluçantes dolências, plangências incomparáveis. Escuto a pompa, a impônença sonorizante de um órgão de catedral, quando, pelas altas naves, sobem rolos alvos de incenso, e, o sol, fora, com as flechas dos raios, constela de astros microscópicos as polidas e góticas vidraçarias.“

²⁵ Tamtéž, s. 72. „Perfumes salutareis, tonificantes eflúvios exalam-se da frescura nova, imaculada dos campos, como dum viçoso e casto florir de mangnólias, na volúpia da natureza adormecida numa alvura de linhos, dentre opulências de Noivados.“

²⁶ Tamtéž, s. 22. „Não basta, pois, o paladar. Esse, apenas, materializa. Não é, portanto, suficiente, que se sinta o sabor na boca, que se o examine, que se o depure, que se o saiba distinguir com acuidade, com atilamento. É necessário, indispensável que, por um natural desenvolvimento estético, se intelectualize o sabor, se perceba que ele se manifesta na abstração do pensamento. Para mim, as palavras, como têm colorido e som, têm, do mesmo modo, sabor.“

Milovat tu Nubijku – vidět ji mezi průsvitnými závoji a kvetoucími girlandami, váhavou, dychtivou, chvějící se Snoubenku, mít ji v náručí jako na neposkvrněném svatebním loži za zpěvu epithalamiů; cítit plamen jejích polibků, ústa na ústa, nervózně – s určitostí, že pro umělecký prožitek je milovat duchovně i milovat tělesně.²⁷

Na závěr lze říci, že svým duševním nastavením se symbolistní básník podobá jakémusi citlivému nástroji. Básník je inspirován „burácením“ smyslu, nasává své bezprostřední dojmy, pamatuje na své sny a vize, rozechvívá se při sebemenším podnětu, je citlivý na veškeré vjemy – tvary, barvy, lidské charaktery, světelné efekty, počasí, roční období, nálady, zvuky, chvění, vůně... – které pak syntetizujícím, mnohdy opulentním a detailním zachycením díky synestetickému rozrušování smyslového vnímání předkládá čtenáři. V jeho hledáčku se může ocitnout cokoli a básník je schopen toto „cokoli“ povýšit na Téma, ať je to pouhá květina, božské slunce, slavnostní mše či okouzující a tajemná žena. Cílem je zcitlivět čtenářovo citění a otevřít mu „nové“ vnímání, narušit konvenční očekávání, zpřítomnit zážitek a prožívání skutečnosti prostřednictvím komplexní a velice náročné jazykové sugesce a evokace, která vyvěrá z precizní a krystalizující práce jak právě s jazykem, tak v souvislosti s Poem zmíněnou formou.

3.1 Fungování symbolu v širších souvislostech

Na základě knihy Gilberta Duranda příznačně nazvané *Symbolická imaginace*, je možné podívat se na symbol i symbolické uvažování z širšího kulturního pohledu, díky němuž bude lépe pochopitelné Cruze e Sousovo tíhnutí k symbolu i jeho „nerovný souboj“ s tehdejší pozitivistickou doktrínou, jež popírá imaginativní „otevřenost“ symbolu transcendenci a těží z nulifikace možností interpretace symbolického obrazu. „Proti pevnému, vědomému univerzu parnasisty [...] proti uhlazenému odstupu a úsměšku staví symbolista Cruz e Sousa svoje krivolaké, nepevné, zneklidňující, tajemné a mámivé univerzum.“²⁸

Na začátku knihy píše Durand o tom, že pro vytváření představ o světě má vědomí dva způsoby – přímý a nepřímý. Přímý způsob spočívá v tom, že se nám

²⁷ Tamtéž, s. 57. „Amar essa Núbia – vê-la entre véus translúcidos e florentes grinaldas, Noiva hesitante, ansiosa, trêmula, tê-la nos braços como um tálamo puro, por entre epitalâmios ; sentir-lhe a chama dos beijos, boca contra boca, nervosamente – certo que é, para um sentimento d' Arte, amar espiritualmente e carnalmente amar.“

²⁸ Picchiová. S. *Dějiny brazilské literatury*. Cit. d., s. 268.

věc či prostý počitek prezentuje v mysli, nepřímý naopak pracuje s tím, že se nám objekt neprezentuje přímo, ale jako obraz (vzpomínky z dětství, představy o posmrtném životě, imaginace jakéhokoliv druhu), přičemž hranice mezi nimi není nikdy ostrá.

Symbol je podle *Slovníku cizích slov* „konkrétní předmět sloužící k označení nějakého abstraktního pojmu“.²⁹ Náleží kategorii znaku. Durand píše o tom, že symbol je nucen k mnohem menší arbitrárnosti a menší míře konvence než například emblém. Většina znaků slouží podle něj k určité úspornosti při odkazování k ověřitelným faktům. Problém nastává, pokud znak odkazuje k abstraktním představám – k duchovním kvalitám či k oblasti morálních hodnot. V rámci symbolického uvažování není označované představitelné a znak může odkazovat pouze ke smyslu, nikoli ke smyslově vnímatelné věci. Proto má symbolično v oblibě ne-vnímatelné, tedy především nevědomí, metafyziku, nadpřirozeno, nadreálno.

Symbolická re-prezentace proto nemůže být nikdy potvrzena čistou a prostou prezentací toho, co označuje, symbol v poslední instanci má význam jen skrze sebe sama. Jelikož symbolický obraz nemůže zobrazovat neznázornitelnou transcendenci, je transfigurací konkrétní představy prostřednictvím navždy abstraktního smyslu. Symbol je tedy reprezentací, která zjevuje skrytý smysl, je epifanií tajemství.³⁰

Durand píše o nekonečné otevřenosti obou částí symbolu, jak označujícího, tak označovaného. Symbol je flexibilní a obě části nesou rys redundance – schopnost opakování, které není tautologické, ale zpřesňuje akumulovanými aproximacemi.

Přičemž:

„To označující“, ona viditelná polovina symbolu, bude vždy obtížena maximem konkrétnosti, a jak to říká vynikajícím způsobem Paul Ricoeur, každý autentický symbol obsahuje tři konkrétní dimenze: je zároveň „kosmický“ (to znamená, že plnými hrstmi čerpá svá zobrazení z viditelného světa, který nás obklopuje) ; je „onirický“ (to znamená, že je zakořeněn v našich vzpomínkách, v gestech, která se vynořují v našich snech a vytvářejí, jak to dobře ukázal Freud, velmi konkrétní hmotu našeho nejintimnějšího života) ; a konečně je „poetický“, symbol se

²⁹ Klimeš, L. *Slovník cizích slov*. Praha: SPN, 1985, s. 694-695.

³⁰ Durand, G. *Symbolická imaginace*. Z franc. orig. přel. Hana Bednaříková. Praha: Malvern, 2012, s. 13.

odvolává k takovému jazyku, který tryská co nejprudčeji, a tedy co nejkonkrétněji.³¹

K tomu lze dodat postřeh Paula Leminského,³² podle něhož v symbolismu dochází k preferenci ikonického používání slov (symbolů), které se znakem pracuje jako s obrazem.

Durand se od analýzy samotného symbolu vzdaluje k širší perspektivě, která ozřejmuje fungování symbolu vůbec v našem evropském kulturním prostředí či myšlení. Podle tohoto autora má Západ tendenci k ikonoklasmu a k stále většímu vyprazdňování smyslu.

Symbolické „spolu-zrozování“ definované trojím způsobem, totiž myšlením navždy nepřímým, obraznou přítomností transcendence a epifanickým porozuměním, se zdá být pravým opakem pedagogiky vědění, jak ji již po deset století chápe západní civilizace. Jestliže: jak tvrdí Spengler, naše civilizace začíná od dědictví Karla Velikého, lze si povšimnout, že Západ třem předchozím kritériím svou pedagogikou vždy prudce oponoval: proti epifanické přítomnosti transcendence budou církve stavět dogmata a klerikalismus, „nepřímému myšlení“ bude pragmatické myšlení oponovat myšlením přímým, „pojmem“ – pokud se nebude jednat o „vjem“ – a konečně proti rozumějící imaginaci, „matce omylu a nesprávnosti“, pozvedne Věda dlouhé řetězce důvodů semiologické argumentace, které bude v rámci pozitivistického výkladu spojovat s dlouhými řetězci „faktů“. V jistém smyslu jsou tyto slavné postupné „tři stavy“ triumfu pozitivistického přístupu též třemi stavy zániku symboliky.³³

Jakákoliv konvence, která chce stanovit „čtení“ symbolu, se stává dogmatickou a je zablokováním cesty k plnění osobního poslání. Durand zmiňuje například poznatek pastora Bernarda Morela, který upozorňuje na to, že latinská teologie řecké slovo *mystérion* přeložila pouze jako svátost a nechala úplně stranou další významy jako otevřenost vůči nebi, úctu k nevyslovitelnému, spirituální realismus, mohutný jásot.

Durand analyzuje podobu čistě symbolického procesu – v tomto spojení člověka s ontologickým Absolutnem existuje vždy nějaký Prostředník, Anděl nebo Duch svatý, který je však ryze osobní povahy a vymyká se jakémukoliv vnějšímu prostředkování. Symbolismus je podle něj gnóze vycházející z konkrétního a zkušenostního poznání, které má sklon představovat si Prostředníka v zprostředkovatelích druhého stupně jako jsou mesiášové, proroci či

³¹ Tamtéž, s. 13-14.

³² Leminski, P. Cruz e Sousa: *O negro branco*. Cit. d., s. 54.

³³ Durand, G. *Symbolická imaginace*. Praha: Malvern, 2012, s. 20.

žena. Vztah člověka k Absolutnu je zde radikálně intimní a symbol je potvrzením smyslu osobní svobody.

Zásadní hodnota symbolu, jak už jsme řekli, spočívá v tom, že zajišťuje přítomnost transcendence v lůně osobního mystéria.³⁴

Durand zmiňuje tři různé přístupy k symbolu, které stanovil jeho učitel Gaston Bachelard. První oblastí je objektivní věda, z níž je symbol vyloučen, pak oblast snu, neurózy, v níž se symbol redukuje na symptomatiku a musí být jasně vysvětlen a pak třetí oblast.

Ale je tu ještě třetí, plnomocná oblast, která je typická pro to lidské v nás: oblast lidské řeči, jazyka, který se rodí a tryská z génia lidského druhu a je zároveň jazykem i myšlením. A právě poetický jazyk představuje křižovatku mezi objektivním odhalováním a zakořeněním tohoto odhalování v nejtemnější oblasti biologického jedince. Řeč poezie ustavuje, jak to zdůraznil Fernand Verhesen v jedné ze svých pozoruhodných statí, „mé ne-já“ („un non-moi mien“), a umožňuje tak všem skutečně lidským funkcím člověka naplno rozehrát, vymanit se ze suchopárné objektivity či lepidivé subjektivity.³⁵

Durand se však pokouší dostat dále. Jeho výzkum svědčí o tom, že mezi racionálním a imaginárním není možné vést takto ostrý řez, neboť „racionalismus je pouze jedním z řady specifických případů polarizačních struktur v poli obrazů“.³⁶ Stejně tak imaginace není pak spojována s nedostatkem rozumu. „Imaginace se jeví jako *obecný* faktor psychosociálního vyvážení.“³⁷ Symbolično je pak Durandem charakterizováno jako průsečík dynamického vyvažování sil, které je negací smrti a času.

3.2 Symbolismus v Brazílii

Také v brazilském písemnictví se pojmy symbolismus a dekadence překrývají. Jak píše Stegagno Picchiová,³⁸ zpočátku se symbolisté z Rio de Janeiro dokonce chápou jako dekadenti (jejich tribunou je list *Folha Popular*, který začal vycházet v roce 1891). A nejen to – je zde důležité oddělit symbolismus a parnasismus. Přestože jsou tyto směry radikálně rozdílné, navzájem se ovlivňují. Parnasisté upřednostňují deskriptivní přístup k realitě, což

³⁴ Tamtéž, s. 29.

³⁵ Tamtéž, s. 56.

³⁶ Tamtéž, s. 67.

³⁷ Tamtéž, s. 67.

³⁸ Picchiová, L. S. *Dějiny brazilské literatury*. Cit. d., s. 264.

je symbolistům naprosto cizí. Ovlivňují symbolisty především z hlediska zaměření na formu a její cizelování.

Podle Uelintona Fariase Alveše,³⁹ autora velice zevrubné autobiografické knihy o Cruze e Sousovi, se symbolismus do Brazílie dostal už v roce 1880 zatím spíše jako teoretický literární směr díky Medeirosovi a Albuquerqueovi a filozofovi Gamovi Rosovi, kteří měli informace o evropském symbolismu a uvažovali o publikování některých zásadních textů v brazilském tisku. V roce 1887 vydává Medeiros e Albuquerque knihu *Dekadentní písně* (Canções da decadência). Gama Rosa zase uveřejňuje roku 1889 v listu *Tribuna Liberal* článek s názvem „Dekadenti“ (Os decadentes). Zdůrazňuje, že se však tyto autoři pro svou inklinaci k abstraktním jevům nazývají spíše symbolisté. Jako hlavní představitele uvádí Paula Verlaina, Stéphana Mallarméa, Edgara Allana Poea. Dalšími autory jsou podle něj René Ghil, Jean Lorrain, Stuart Merrill, Jules Laforgue, Jean Moréas a Ernest Raynaud.

Mentorem brazilského symbolistního hnutí se stává Oscar Rosas, který se prohlašuje za „radikálního symbolistu“. Názory na symbolismus rozděluje literáty na „staré“ a „nové“ nebo též na ty ze severu a ty z jihu. Mezi „staré“ autory se počítají autoři jako Coelho Neto, Valentim Magalhães, Olavo Bilac, Sílvio Romero, Araripe Júnior, José Veríssimo a Machado de Assis. Mezi „nové“ pak patří Emiliano Perneta, Virgílio Várzea, Araújo Figueredo, B. Lopes, Álvares de Azevedo Sobrinho, Lima Campos, Oliveira e Silva, Luiz Quirino a Cruz e Sousa.

V roce 1892 vyšly v Portugalsku dvě knihy básní v próze – *Prostáccí* (Os Simples) od Guerry Junqueira a *Kvaše* – *Studie a fantazie* (Os Gouaches - Estudos e Fantasias) od Joãa Barreiry – které se brzy dostaly do Brazílie a které četl Cruz e Sousa v době, kdy psal *Misál*. V roce 1893 vyšly dvě stěžejní sbírky – *Misál* (28. února) a *Štítý* (9. listopadu) – Cruze e Sousy, které znamenaly oficiální uvedení symbolismu na pole brazilské literatury. Především vydání *Štítů* se potkalo s nepochopením a parodováním ze strany autorů jako byli Artur Azevedo, Rodrigo Octávio, José Veríssimo nebo Araripe Júnior.

³⁹ Alves, U. F. *Cruz e Sousa: Dante negro do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008, s. 241.

4 Vymezení žánru básně v próze

Cruze e Sousova báseň v próze „Zazděný“ se vymyká tradiční definici tohoto žánru zdůrazňující krátký rozsah a absenci dějového spádu. „Zazděný“ má nejen pro tento žánr podstatnou promyšlenou strukturu, ale i neobvyklý rozsah, navíc výrazný myšlenkový a dějový spád. Je niterným až drásavým dramatem lyrického subjektu, který vtahuje do svého intimního modu širší sociální problematiku, dostává se do hlubších archetypálních rovin vědomí a tlumočí kolektivní úděl všech sobě podobných. Lze jej nazvat testamentem, neboť básník použil tuto náročnou formu k syntéze svých myšlenek a básnických i životních postojů. „Zazděný“ vyšel jako poslední báseň v próze sbírky či cyklu *Evokace*, roku 1901, tedy až po básnickově smrti.

Rozporuplné napětí v základu tohoto žánru mezi poezií a prózou klade velké nároky na autora, který je nucen pro vyjádření exkluzivity svého lyrického postoje, pro soudržnost a plynulost textu sloučit adekvátní jazykově básnické postupy s tematickou stránkou. Báseň je podle Maxe Jacoba „promyšleně zhotovený předmět“⁴⁰ a báseň v próze je podle něj „klenot“.⁴¹

Encyklopedie literárních žánrů představuje báseň v próze takto: „Básně v próze jsou zpravidla samostatné krátké útvary s titulem nebo bez titulu, tvárně sjednocené v cyklus. Podobně jako veškerou lyriku charakterizuje báseň v próze zvýšená metaforičnost výrazu, emotivnost, paralelismus, hlásková instrumentace a vůbec neobyčejnost řeči, důležitější než věcné sdělení.“

Myslím, že autoři výše zmíněné *Encyklopedie* opomněli důležitý aspekt, který bych ráda připojila z doslovu ke knize *Plameny v zrcadle*, představující českému prostředí francouzské básně v próze. Báseň v próze je podle autora doslovu a překladatele Zdeňka Hrona „literární žánr, jenž se pohybuje na pomezí poezie, morálních maxim, filozofických esejů, sice navíc svým způsobem připomíná klasické grafické techniky a dýchá kouzlem starých žánrových výjevů, a dokonce i hudebních partitur [...], avšak přesto dokáže zároveň radioaktivně vyzařovat citově nesmírně naléhavý vnitřní či vnější zážitek nebo třeba jen krvavě výmluvný

⁴⁰ Hron, Z. *Plameny v zrcadle: francouzské básně v próze*. Přel. Zdeněk Hron. Petrkov: Petr Novotný – nakladatelství Petrkov, 2015, s. 18.

⁴¹ Tamtéž, s. 18.

ostrý střípek symbolické životní epizody“.⁴² Tímto lze polemizovat s výše řečeným, že neobyčejnost řeči je důležitější než věcné sdělení, jak uvidíme u Cruze e Sousy. Báseň v próze může být nositelem velice podstatného obsahu.

V *Encyklopedii literárních žánrů* i například v *Slovníku literární teorie*⁴³ se v definici objevuje jako jeden z charakteristických rysů básně v próze absence děje. Báseň v próze samozřejmě nemá děj typický pro epiku, ale můžeme v ní vysledovat děj statický či implicitní, který je jakoby zevnitř dynamický až dramatický. Básně v próze zaznamenávají rozvinutí myšlenky, které může být, podobně jako explicitně dynamický děj, strhující.

Než se tento hybridní žánr díky symbolistům etabloval a dále rozvinul, trvalo to zhruba půlstoletí. Do Brazílie se tato forma dostala z Francie. Prvním, kdo „objevil“ tento žánr ve Francii byl Aloysius Bertrand (1807–1841), který zřejmě neznal podobné snahy svých současníků Alphonse Rabba a Maurice de Guérina. „Bertrand vnesl do tohoto žánru fantastičnost, smysl pro grotesku, efekty kontrastu, vzpomínky na poetická místa a výjevy ze starých obrazů.“⁴⁴ Po dijonském rodákovi Bertrandovi, který zemřel poměrně mladý na tuberkulózu a v zapomnění, zůstal jediný, ale zato velice významný, literární odkaz, který ovlivnil následující generace básníků. Jeho soubor básní v próze nazvaný *Kašpar Noci neboli fantazie na způsob Rembrandta a Callota* vyšel až posmrtně roku 1842 v Paříži u nakladatele romantiků Eugèna Renduela.

Pro vznik tohoto polymorfního útvaru byla důležitá změna pojetí poezie. Tânia Cristina Tavares Corrêa Valladãoová píše, že žánr básně v próze se objevil jako „autonomní reakce proti přísným metrickým konvencím klasicismu poznamenaná svobodou hlásanou romantismem“.⁴⁵ Zdeněk Hrbata v doslovu ke *Kašparovi Noci* shrnuje jednotlivé aspekty tohoto díla – na jedné straně je vyčerpávajícím způsobem poplatný tématům romantismu dvacátých let 19. století (z tohoto úhlu pohledu lze podle něj dílo považovat za jeden z konkrétních

⁴² Tamtéž, s. 95.

⁴³ Vlašín, Š. *Slovník literární teorie*. Cit. d., s. 44.

⁴⁴ Mocná, D. Peterka, J. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha-Litomyšl: Paseka, 2004, s. 47.

⁴⁵ Valladão, T. C. *De arte e de dor*. [online]. [cit. 2019-07-11]. Dostupné z: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/75562/81570.pdf?sequence=1&iSAllowed=y>. S. 25.

výsledků nejznámějšího manifestu romantické školy, Hugovy Předmluvy v dramatu „*Cromwell*“ z roku 1827) a na druhé straně přináší „jinou tvorbu“.⁴⁶ Co je pro Bertranda podstatné, co přesahuje jeho „romantismus“ a co je právě pro další generace inspirativní, je jeho práce s jazykem a hlavně s barvou i zvukem slova. Jak je patrné z podnázvu díla, zdroje pro nové pojetí poezie nacházel Bertrand ve výtvarném umění. Jeho psaní je koncizní, sevřené, přesné, používá minimum nezbytných prostředků k vyjádření potřebného obsahu, přičemž mnohdy pouze evokuje a nechává na čtenáři, aby význam dotvořil svým sněním a fantazií. S představou nedějovosti u básně v próze bych polemizovala. V Bertrandových textech se objevují úryvky dialogů, které jim propůjčují určitý dějový spád a napětí. Některé básně v próze popisují výseky skutečnosti a nechybí jim sociální rozměr.

Dále tento žánr rozvinul francouzský básník Charles Baudelaire, který vědomě navázal na Bertranda. Své básně v próze psal od roku 1853. Baudelairovo dílo velice významně ovlivnilo brazilskou literární scénu. Prvním překladatelem Baudelaira byl Carlos Ferreira, jehož texty měly přímý dopad na Cruze e Sousu a jemuž tento básník vděčí za svůj nový výraz.

Prvním, kdo psal básně v próze v Brazílii, byl Raul Pompeia. Rozvinutí tohoto žánru však přišlo až se symbolisty a především s Cruzem e Sousou. Jeho básně v próze se vyznačují zpočátku, a to hlavně ve sbírce *Misál*, krátkou formou. V *Evokacích*, ze kterých pochází báseň v próze „Zazděný“, je zřejmá tendence k rozsáhlejšímu celku, k naraci a k esejistice.

⁴⁶ Bertrand, A. *Kašpar Noci neboli fantazie na způsob Rembrandta a Callota*. Z franc. přel. Josef Heyduk. Praha: Odeon, 1989, s. 239.

5 Stručný nástin obsahu „Zazděného“

V rámci kapitoly o symbolismu jsme si na příkladech z díla Cruze e Sousy ukázali nejen podstatné znaky tohoto směru, ale také básníkovo mistrovství a jeho dokonalé zvládnutí básnického umění. Básník se v počátcích své tvůrčí dráhy, „záměrně rezignující na referenční rozměr tvorby“, ⁴⁷ až na výjimky vyhýbal žitému osobnímu ve prospěch „odtažené „abstrakce“. ⁴⁸

V „Zazděném“ se postoj mění. Přestože autorky článku ⁴⁹ věnovaného Cruze e Sousovi píše, že básník nikdy jasně nepotvrdil, zda jde o autobiografickou báseň v próze či nikoli, je evidentní posun k projevu, v němž nad tendencí k abstrakci vítězí osobní žitá zkušenost. „Zazděný“ je specifický svou ohnivou přímočarou útočností, osobním konfesijním tónem a otevřeným vztahem k aktuálním dobovým společenským problémům. Básníkův básnicko-esejistický projev je důkazem toho, že kritika se dá psát i „poeticky“.

„Zazděný“ začíná vzýváním Noci, která je jedním z nejčastějších básnickových symbolů. Obšírná vizuálně i akusticky bohatě zprostředkovaná scénérie západu slunce a příchodu noci, která přináší pokojné ticho, zavádí postavu subjektu-básníka hlouběji do vlastního nitra. Z tohoto prolamování obou sfér, momentálního ponorného sebeprožívání a atmosféry přírodních jevů, pak pramení celá niterná zpověď, která se překlene v lamentaci, ve smršť projeveného utrpení ústící do absolutní negace.

Básníkovo, dovolím si říci, alter ego líčí prostřednictvím obraznosti, skrze toponyma cesty a strastiplného putování svůj životní běh, který v některých aspektech souzní s obecnými náladami sklonku 19. století - s únavou ze života, nemožností naplnit svá předsevzetí a touhy, odsouzeností k čekání. Tyto pocity nejsou u básníka jenom jako určitá klišé dobové poetiky, ale mohou vyvěrat z jeho osobních zkušeností, které zažíval od dětství v konfrontaci se společností, jež ho sociálně i lidsky odsuzovala pro jeho barvu pleti, a později v literárním

⁴⁷ Grauová, Š. Cit. d., s. 100.

⁴⁸ Tamtéž, s. 100.

⁴⁹ Amancio, A. M., Miranda, J. S. de, Siqueira, K. M. de. Cruz e Sousa: O negro como sujeito encurralado – Um diálogo de resistência em „Emparedado“ [online]. [cit. 2019-07-11]. Dostupné z: <https://www.scribd.com/document/339063079/CRUZ-E-SOUSA-O-NEGRO-COMO-SUJEITO-ENCURRALADO-U-M-DIALOGO-DE-RESISTENCIA-EM-EMPAREDADO>. S. 17

prostředí, pro něž bylo spojení černocho a básníka stále ještě těžko akceptovatelné.

Jako hlavní téma zde hned zpočátku vystává téma poetiky a tvorby vůbec. Básnické „já“ líčí svou cestu k umění, která nebyla snadná. Jeho údělem bylo bojovat nejen niterně za svůj individuální tvůrčí výraz, ale také objektivně s konvencemi, předsudky, zavedenými pravidly, vědeckými teoriemi, schématy a dogmaty, které jeho černošské umění odsuzovaly jako barbarské. Subjekt postavený do role mluvčího a reprezentanta své rasy namísto toho označuje za barbarství to, jak se běloši staví k černochům.

Básník v „Zazděném“ vypočítává či porovnává různé přístupy k tvorbě, vykresluje především různé pokrytecké básnické temperamenty doby a sám sebe řadí k nečetným symbolistním tvůrcům nadaným vysokou senzibilitou, kteří se nepodbízejí vkusu publika. Básník od pohledu stigmatizovaný se dokáže okolí přizpůsobit pouze do určité míry a za cenu toho, že ztrácí něco ze sebe, ze své integrity. Umění je tak pro něj sférou svobody a psaní potvrzením jeho identity. Díky nim se dokáže vymknout z kleští skutečnosti a vydat se za zpodobněním vlastního Snu – „největšího Spasitele“, Neznáma a Idejí.

Témata umělecké tvorby a černošského původu se v próze neustále vracejí, jsou probírána z různých hledisek a kulminují monologem hlasu, jež básnický subjekt slyší ve chvílích samoty a melancholie. Ten hlas je v podstatě dvojího druhu – jeden vychází z hloubi fantazie a druhý odkudsi z moře či noci a v básnickém subjektu se oba protínají. Ten hlas promlouvá ve vypjatě emocionálním stylu, syntetizuje úděl básníka s údělem černocho – potomka odsuzované a černé Afriky. Zde se vyjevuje, proč má báseň v próze název zazděný.

6 Milníky „Zazděného“

6.1 Spásná noc a příroda jako chrám

„Zazděný“ začíná exaltací noci. Noc nabízí určitý potenciál nabitý intenzivní stav mysli, kdy nevědomé obsahy vstupují díky ztišení světa a snům do vědomí a prodlévají na hranici, kde se propojují a prostupují instinktivní, intuitivní stránky s ratiem. Noc může být na jedné straně symbolem tajuplné temnoty, iracionálna i smrti, ale naopak také symbolem mateřského lůna, které skýtá útočiště. Ambivalentnost noci se objevuje i u Cruze e Sousy, ten ale přesto neztrácí odvalu k tomu, aby ji opěvoval, vzýval její síly a otevíral se tomu, co přináší nepředvídatelného – ať už radostného, tak i tíživého. Je s ní intimně spjat. V noci čerpá nové síly a nachází spásu, která může být synonymem pokoje, osvobození a bezpečí. Zabydlenost v takovémto prostoru je básníkovi vlastní, v něm se jeho básnický duch může svobodně rozvinout, zde nachází souznění a požehnání od opojné bohyně Noci, které vděčí za útočiště i inspiraci.

Básnický subjekt oslovuje Noc důvěrným oslavným tónem právě coby bohyni, v opojení její mocí vypočítává vlastnosti jako „čarodějná“, „milosrdná“, „melancholická“, „zasmušilá“, „hloubavá“ a zároveň apeluje na její „temnou“ schopnost evokovat minulé, zasuté vzpomínky, to, co už nenávratně propadlo zdánlivé nicotě.

Ah! Noci! čarodějná Noci! ó Noci milosrdná, korunovaná na trůnu z konstelací stříbrnou tiárou s démanty svitu Luny, Ty, jež probouzíš z nádherných náhrobků minulosti tolik Nadějí, tolik Iluzí, tolik a tak velikých Stesků, ó Noci! Melancholická! Zasmušilá! Smutný hlase, opakovaně smutný ze všeho, co je mrtvé, ukončené, ztracené ve věčných proudech propastí řvoucích z Nicoty, ó hloubavá Noci! oplodni mě, vstup mě magnetickým fluidem velkého Snu o tvých panteistických a význačných Samotách, dej mi své rajske mlžiny, dej mi své hloubání Mnišky, dej mi svá zjevná křídla, dej mi své potemnělé svatozáře, zlatou výřečnost tvých Hvězd, mysteriózní hloubku tvých sugestivních preludů, všechna ta němá vzlykání, jež ryčí a trhají majestátní Středozemí tvých evokujících a mírumilovných Tich!⁵⁰

⁵⁰ Cruz e Sousa, J. da. *Obra completa*. Cit. d., s. 646. „Ah! Noite! Feiticeira Noite! Ó Noite misericordiosa, coroada no trono das Constelações pela tiara de prata e diamantes de Luar, Tu, que ressuscitas dos sepulcros solenes do Passado tantas Esperanças, tantas Ilusões, tantas e tantas Saudades, ó Noite! Melancólica! Soturna! Voz triste, recordativamente triste, de tudo o que está morto, acabado, perdido nas correntes eternas dos abismos bramantes do Nada, ó Noite meditativa! Fecunda-me, penetra-me dos fluidos magnéticos do grande Sonho das tuas Solidões panteístas e assinaladas, dá-me as tuas brumas paradisíacas, dá-me os teus cismares de

Jak můžeme vidět, ani zde básník nerezignuje na vytříbený básnický projev. V rámci této básně v próze pracuje především s intonací – hlavně s rytmem a tempem, užívá na jedné straně dlouhá souvětí, na druhé zase kumulace a opakování celých slov (zvláště adjektiv) a některých hlásek, které podporují provázanost textu a vytvářejí jakási aliterační echa mezi slovy. Také se opakují slovesná přičestí, což vede ke konciznímu a zároveň důraznému údernému vyjádření myšlenek. Časté jsou vokativy a vykřičníky, které dodávají textu živost a expresivnost. Přímé oslovení noci dává textu podobu vzývání. Básník stejně jako jiní symbolističtí básníci často používá velká písmena u slov, jimž přikládá zvláštní význam – *Noite* (Noc), *Dor* (Bolest), *Luar* (Měsíční svit), *Passado* (Minulost), *Esperança* (Naděje), *Nada* (Nic), *Solidão* (Samota), *Sonho* (Sen), *Estrelas* (Hvězdy).

Noc Cruze e Sousy je noc „baudelairovská“, oba tito básníci patří k „básníkům noci“. U Baudelaira v *Malých básních v próze*, konkrétně v „Soumraku“, můžeme nalézt podobně opěvující vztah k noci jako u Cruze e Sousy. Básníci oslavují její kouzelnou moc a staví paralely, „objektivní koreláty“, ⁵¹ mezi přírodními jevy a svými pocity, které vyvstávají při pohledu na přírodní scénérii.

Ó noci! ó občerstvující temnoty! Jste pro mne signálem vnitřní slavnosti, jste osvobozením z úzkosti! V samotě plání, v kamenných labyrintech veleměsta, v jiskření hvězd, v rozzáření svítilen, vy jste ohňostroj bohyně Svobody! Soumraku, jak jsi něžný a sladký! Růžové svity, jež vlekou se ještě na horizontu jako agonie dne pod vítězným útliskem noci, ohně kandelábrů, které tvoří skvrny temné červeně na posledních slávách západu, těžké draperie, jež viditelná ruka přitahuje z hloubek Východu, to vše podobá se složitým citům, jež zápasí v srdci člověka v slavnostních hodinách života. ⁵²

Ne pro každého je však příchod noci přívětivý. Baudelaire na začátku „Soumraku“ píše, že jsou typy lidí, které příchod noci uvrhuje do krize – do jejich duší přináší temnotu, zatímco v něm zažehává blahodárné světlo.

Monja, dá-me as tuas asas reveladoras, dá-me as tuas auréolas tenebrosas, a eloquência de ouro das tuas Estrelas, a profundidade misteriosa dos teus sugestionadores fantasmas, todos os surdos soluços que rugem e rasgam o majestoso Mediterrâneo dos teus evocativos e pacificadores Silêncios!“

⁵¹ Eliot, T. S. „Hamlet a jeho problémy“. In *O básnictví a básnících*. Praha: Odeon, 1991, s. 154.

⁵² Baudelaire, Ch. *Malé básně v próze*. Z franc. orig. přel. Jaroslav Fořt. Praha: Garamond, 1999, s. 22.

Podle Rogera Bastida⁵³ přináší Cruz e Sousa do literatury novou koncepci poezie noci promyšlenou z jeho pólu černocho. Na jedné straně je to noc symbolistů – sladká, dobrá, spojená s letem bílých andělů a s něhou, na druhé straně tzv. noc africká – čarodějná, satanistická, zabydlená hrůzami a přízraky. Noc spojená s africkou zemitostí je nocí černošského těla, apoteózou tělesné lásky, sexu, ale také šílenství, s nímž měl básník osobní zkušenost díky své černošské manželce (u Gavity trvalo šest měsíců a bylo zapříčiněno nedostatkem železa). Černošská manželka podle Bastida způsobila, že se básníkovo počáteční tíhnutí k pro symbolisty typické bělosti, zlatavé barvě, azurovosti a plavovlasosti překlenulo v odstíny čistě „africké“. Básník tak překonává symbolismus směrem k vlastnímu výrazu plynoucímu z jeho černošské identity. Podle Bastida je noc pro Cruze e Sousu jakousi černou hostií, která vyživuje jeho duši.

Zatímco hostie v latině znamená oběť, oběť, která byla věnována jako oběť přinesenou božstvu. Pro katolíky hostie ztělesňuje chléb při eucharistické hostině, chléb duše. A tak noc může být spojena se samotným básníkem, s jeho barvou, pro niž se ocitl v pozici oběti přinesené ve jménu jeho umění nebo posvěcený černý chléb, který vyživuje duši. [...] Budeme-li dál sledovat Bastidovy úvahy, zpraví nás o protikladu, jenž existuje v tragickém symbolismu: bílá představuje Evropana, křesťanství, ctnost, ale také neplodnost, zimu, smrtonosný sníh. A černá představuje – Afričana, chtíč, hřích, modlářství, ale také život, plodnost a tvořivou sílu – bolest.⁵⁴

Noc v tomto kontextu nabývá hluboké symbolické hodnoty - může být právě barvou všech, kteří se bojí denního (bílého) racionálního světla, jež na ně vrhá potupné pohledy. Její tajemnost zde představuje jakýsi iracionální protiklad k realitě dne.

⁵³ Bastide, R. „Quatro estudos sobre Cruz e Sousa“. In *Cruz e Sousa-Seleção de textos*. Cit. d., s. 164.

⁵⁴ Cesco, A. Cruz e Sousa: Emparedado em seu poema. [online]. [2018-08-27]. Dostupné z: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/604/1122>. S. 6. „No entanto, hóstia, em latim, quer dizer vítima, a vítima que seria oferecida em sacrifício a uma divindade. Para os católicos, a hóstia é a representação do pão na eucaristia, o pão da alma. Portanto, a noite poderia estar associada ao próprio poeta, à sua cor, colocando-o na posição de vítima sacrificada, em prol da sua arte, ou então o pão (negro) consagrado, que alimenta a alma. [...] Continuando no raciocínio de Bastide, ele nos fala sobre a antítese que existe no simbolismo trágico: O branco representando —o Europeu, o cristianismo, a virtude, mas também a esterilidade, o frio, a neve mortífera|. E o negro representando —o africano, a luxúria, o pecado, o fetichismo, mas também a vida, a fecundação, a força criadora — a dor.“

Snít znamená „nejen oddělit se od vnějšího světa a umožnit tak duchu rozjímat v jeho vlastní podstatě, ale také odhalit, odkrýt“.⁵⁵ Snová nálada dává zpočátku básníkovi zažít klidnou chvíli, při níž se otevírá očistnému rozjímání. Po opěvování noci přichází líčení přírodní scenérie západu slunce. Příroda dovoluje básníkovi vyjádřit celou škálu svých stavů a emocí. Symbolistní básníci jsou (nejen) ve vztahu k přírodě potomci romantiků. Ti nově formulovali pravidlo věrnosti přírodě, které se lišilo od osvícenského a sentimentalistického diskurzu, jenž považoval přírodu za neměnnou a univerzální. „Romantici se opírají především o představu autentičnosti a spontánnosti, která se zakládá na individuálním citu, jenž tvoří nejdůležitější složku básně.“⁵⁶ Romantici rozšířili škálu přístupů ke krajině odrážející různý poměr přírody a subjektu.

Symbolisté nepovažují přírodu za odraz umělcova vnitřního dění ani za na člověku nezávislou entitu jako romantici, ale jako materii, již mohou přetvářet ve prospěch své subjektivní vize. Jejich ezoterickou či spirituální reakci odrážející se ve vztahu k přírodě lze chápat také jako odpověď na přírodovědecký materialismus pozitivistických věd založených na exaktních metodách.

Teorie korespondencí, která se pokusila vysvětlit složité vztahy mezi nebeskou a pozemskou sférou, vycházela z díla švédského myslitele Emanuela Swedenborga (1688– 1772) *Nebe a peklo* a ovlivnila jak romantiky, tak symbolisty. Zatímco romantici hledají únik před materiálním světem do nadpozemského ráje, do zašlých časů i jiných často exotických prostředí, kde se pak odehrávají citová dramata, symbolisté neunikají z reálného světa, ale pokoušejí se propojit nebeské a pozemské zde na zemi.

Álvaro Cardoso Gomes ve své knize věnované symbolismu analyzuje vztah přírodního a lidského světa na základě Baudelairova sonetu „Spojitosti“ (Correspondances), kde básník zpodobuje fyzicky existující přírodu coby chrám a krajinu symbolů:

Příroda, to je chrám se živým sloupovím,
kterým se chvílemi změť tichých hlasů nese,

⁵⁵ Hrbata, Z., Procházka, M. *Romantismus a romantismy: Pojmy, proudy, kontexty*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2005, s. 48.

⁵⁶ Tamtéž, s. 18.

a lidé chodí tu v tom symbolovém lese,
bdělými pohledy se sklánějícím k nim.

Jak dlouhé ozvěny, které se zdálky mísí
v tajemnou, hlubokou a temnou jednotu,
objemnou jak ta tma a jak to světlo tu,
tak vůně, barva, zvuk též odpovídají si.

Jsou vůně čerstvé tak jak líčko dítěte,
s libostí hoboje a se svěžestí trávy,
a jiné, vítězné, mdlé, těžké, prokleté,

s rozpínavostí drog, které nic nezastaví,
tak ambra, kadidlo a různé silice,
ve kterých pění duch a smysly žíříce.⁵⁷

Gomes⁵⁸ zde popisuje přítomnost člověka v přírodě jako cizince, který nerozumí tomu, co mu přírodní dění napovídá. Můžeme zde vidět modernistický rozkol a odcizení člověka a přírody. Pro Baudelaira je příroda neutříděným materiálem, podnětem pro básnickovy dřímající schopnosti, v přírodě podle něj neexistují hotové náměty. „Příroda poskytuje tedy jenom rozptýlené anebo zlomkovité prvky, jež umělec musí konstruovati anebo rekonstruovati tak, aby se „koncepce stala komposicí.“⁵⁹ Stavěl se tak proti neplodnému věrnému napodobování, umělec podle něj přetváří přírodu. Baudelaire vybudoval o obecné analogii či korespondencích celou filozofickou teorii.

Baudelaire měl představu, že mezi oblastí světa hmotného a světa duševního a duchovního existují vztahy obdobnosti, analogie, že tedy jevům hmotným odpovídají jevy života duchovního a naopak, obdobně jako prý jistým rysům obličejů odpovídají jisté rysy povahové. Básník dříve a lépe než jiní umí tyto obdoby vidět – „obecenstvo je v poměru ke geniovi jako hodiny, které jdou pozadu“ – v tom prý je jeden z příznaků jasnozřivosti jeho básnického daru. Jeho funkcí je vlastně být jakoby „překladačem“, „luštitelem“ skrytého smyslu věcí, neboť je živým „repertoirem“ metafor a analogií.⁶⁰

Tato theorie o obdobách mu nadto pomohla ověřit si poznatek z oblasti praxe uměleckého mistrovství, že „u vynikajících básníků není metafor, přirovnání nebo

⁵⁷ Baudelaire, Ch. *Květy zla*. Z franc. orig. přel. Svatopluk Kadlec. Praha: SNKLHU, 1957, s. 36. Příklad mi zajímavé porovnat francouzský originál s českým a portugalským překladem. V českém překladu se vytratila některá slova: ve druhém verši na konci je v originále paroles = slova, v osmém verši na konci je repondre = odpovídat si, což je přeloženo přesně, ale v portugalském překladu je příznačnější correspondre-se, nakonec ve dvanáctém verši je chosés infinies = nekonečné věci/látky a ne v českém překladu trochu zavádějící slovo drogy.

⁵⁸ Gomes, A. C. *O Simbolismo*. Cit. d., s. 21.

⁵⁹ Levý, O. *Baudelaire: Jeho estetika a technika*. Brno: FF MU, 1947, s. 62.

⁶⁰ Baudelaire, Ch. *Květy zla*. Cit. d., s. 16-17.

epitheta, jež by nebyly s matematickou přesností přizpůsobeny aktuální příležitosti.⁶¹

Baudelairova teorie o analogiích je základem symbolistního vnímání a zásadně ovlivnila Cruze e Sousu. Ten stejně tak vytváří korespondence mezi svými pocity a tím, co mu příroda nabízí smyslového k vyjádření symbolického a nadreálného. Vybrané přírodní úkazy, které rozrušují jeho duši a iniciují proces zrcadlení, propojuje s vlastními subjektivními pocity a náladami. Příroda mu je jakousi „nápovědou“. Vzniká sepětí mezi smysly, které člověka hmatatelně ukotvují v časoprostoru, a tím, co ho esenciálně přesahuje.

V úvodní scéně „Zazděného“ projevuje básník svou výrazovou brilantnost v impresionistickém zachycení nejen proměny přítomného okamžiku, který míjí a stává se něčím jiným, ale i pocitů. Celému výjevu dominují smyslné fialové až ohnivé barevné odstíny. Slunce se loučí se dnem, jeho světlo postupně zatemňují mraky. Západ slunce, přechodná doba mezi dnem a nocí, zde odráží posmutnělý a v té chvíli jedinečný meditativní ponor subjektu. Tuto chvíli zároveň pocítuje jako otevření se naději.

Jakýsi jemný, nezadržitelný smutek bloudil v živých nafialovělých odstínech toho okázalého podvečera planoucího ještě v krvavé červeni, jejíž barva mi zpívala v očích, teplá, hořící na daleké linii horizontů v širokých třpytivých pruzích.

Plavý, chlípny nebeský rádža do dále rozlil prchavou nádheru své hvězdné velkoleposti a shůry krajkovím zlehka obetkal mraky vystavěné jemnou zdobností manuelského stylu.

Ale žhoucí podoby světla se postupně tříštily a zamlžovaly a živé nafialovělé rozptýlené tóny nyní nápadně smrákaly večer, který ztěžka dodýchal v neurčité, vágní, rozbolavělé touze neklidnou žádostí a neklidným snem...

A konečně se sestoupivší mlhy, klášterní stíny noci, bázlivé a váhavé hvězdy začaly rozvíjet v poutnický mlhavém odstínění bílých bludných víl z dávných legend...

To byla ona, tak nábožná a posmutnělá, ta věčná chvíle, nekonečná hodina Naděje...⁶²

⁶¹ Tamtéž, s. 17.

⁶² Cruz e Sousa, J. de. *Obra completa*. Cit. d., s. 646. „Uma tristeza fina e incoercível errava nos tons violáceos vivos daquele fim suntuoso de tarde aceso ainda nos vermelhos sanguíneos, cuja côr cantava-me nos olhos, quente, inflamada, na linha longe dos horizontes sem largas faixas rutilantes.

O fulvo e voluptuoso Rajá celeste derramara além os fugitivos esplendores da sua magnificência astral e redilhara d'alto e de leve as nuvens da delicadeza arquitetural, decorativa, dos estilos manuelinos.”

Jak se přírodní dění postupně mění, proměňuje se i líčení stavů a pocitů subjektu. Počáteční naléhavé vzývání noci a jejích schopností evokovat zasuté či zapomenuté bylo vyslyšeno. Zpočátku se pomaloučku začínají vynořovat niterné obrazy bolestného „rozpomínání“ na celoživotní útrapy. Vzdálenost noční nálady od věry světa se zkracuje a k básnickému subjektu z ní proniká vzpomínka v podobě melodie.

Pozoroval jsem jako náměsíčný, jako nerozhodný a horečnatý duch očekávajících lavinu dojmů a pocitů, jež se ve mně hromadily úměrně tomu, jak přicházela noc se zářící a skutečnou suitou pohádkových Hvězd.

Vzpomínky, přání, pocity, radosti, stesky i vítězství probíhaly mou Fantazií jako posvátné jiskřivé blesky liturgické nádhery pálií a oltářních svátostí, blyštivých ornátů a dalmatik, zapálených a kouřících pochodní, tepaných kadidelnic v pomalém pompézním procesí obřadního přepychu slavnosti Těla a Krve Páně na vzdáleném pozadí sugestivní a rozjasněné krajiny pitoreskně obklopené svatozáří zpívajících moří. Do choulostivého vějíře pocitů vstoupila mi melodie, letmý rytmus chvil, hodin, okamžiků, časů zanechaných za sebou v svárlivém zmatku světa.⁶³

Básník zde pro vykreslení expresivnosti pocitů a dojmů užívá liturgický slovník, který koresponduje s opulentností chvíle. Zavedení náboženského slovníku, především středověkých mystických, křesťanských, kabalistických, ale i buddhistických pojmů, je typické zejména pro dekadenci a přešlo i do symbolismu⁶⁴. Výběr slov umocňuje slavnostní ráz i vznešenost chvíle tím, že ztotožňuje vnitřní i přírodní děje s kulturními předměty a akty symbolizujícími posvátno.

Mas as ardentes formas da luz pouco a pouco quebravam-se, velavam-se e os tons violáceos vivos, destacados, mais agora flagrantemente crepusculavam a tarde, que expirava anelante, num anseio indefinido, vago, dolorido, de inquieta aspiração e de inquieto sonho...

E, descidas, afinal, as névoas, as sombras claustrais da noite, tímidas e vagarosas Estrêlas começavam a desabrochar fluorescentemente, numa tonalidade peregrina e nebulosa de brancas e erradias fadas de Lendas...

Era aquela, assim religiosa e enevoada, a hora eterna, a hora infinita da Esperança..."

⁶³ Tamtéž, s. 647. „Eu ficara a contemplar, como que sonambulizado, como o espírito indeciso e febricitante dos que esperam, a avalanche de impressões e de sentimentos que se acumulavam em mim à proporção que a noite chegava com o séquito radiante e real das fabulosas Estrêlas.

Recordações, desejos, sensações, alegrias, saudades, triunfos, passavam-me na Imaginação como relâmpagos sagrados e cintilantes do esplendor litúrgico de pálios e viáticos, de casulas e dalmáticas fulgurantes, de tochas acesas e fumosas, de turíbulos cinzelados, numa procissão lenta, pomposa, em aparatos cerimoniais, de Corpus Christi, ao fundo longínquo de uma província sugestiva e serena, pitorescamente aureolada por mares cantantes. Vinha-me à flor melindrosa dos sentidos a melopéia, o ritmo fugidio de momentos, horas, instantes, tempos deixados para trás na arrebatada confusão do mundo.“

⁶⁴ Valladão, T. C. *De arte e de dor*. Cit. d., s. 27.

Vedle oslnivých barev a odlesků přináší do výjevu další druh expresivnosti hudba, která je analogií básnickových myšlenkových pochodů. Lyrickému subjektu se před očima začíná odvíjet celý život. Celá zpočátku tichá scéna korespondující s básnickovou jemnou vnitřní melodií se proměňuje. Hudba dále dokresluje jeho psychické zvraty. Už není tichá, ale je plná tříštění, nervových vzruchů a kontrastů.

Proto nyní sevřené kompaktní hmoty wagnerovských harmonií, které se stupňovaly, stupňovaly, prýštily v křiky, v záškuby, v nervní nářky, v nervní lomozy, v nervní hlučnost, v nervní drásání, v závratné vodopády vibrací rozléhající se do dálky a šířící se všude skrze přecitlivělou duši složenou z nábožných, vzletných rytmtů a hledající duševní rovnováhu Hvězd...⁶⁵

6.2 Umění jako prokletí i cesta k osvobození

Velkou část „Zazděného“ věnuje Cruz e Sousa umění a uměleckému prostředí vůbec. Tento básník vždy kladl velký důraz na minuziósni práci s jazykem („na estetické i sémantické využití prožitkové povahy hlásek“⁶⁶) a formou, což mělo své až existenciální důvody. Jeho brilantnost zakládala určitý status, byla nejen možnou vstupenkou do světa bílých, která takto stejně nakonec neplatila, ale i hrdou zbraní proti jeho odsudkům. Jak už jsem zmínila, v počátcích tvorby se básník vyhýbá konfesijnímu tónu, snad proto, aby neodkryl svá slabá zranitelná místa. V „Zazděném“ formální mistrovství či „uměleckost“ ustupuje do pozadí a hlavním inspirativním impulzem se stává drásavá dlouhodobě snášená tíha žité skutečnosti.

Básníkův lyrický „stín“, který se mu svým povahovým naturelem a černou pletí podobá, líčí své životní útrapy. K umění, které odvážně rozpoznal jako nejlépe vyhovující své povaze i potřebám, si musel prokrestit náročnou bolestnou cestu.

A marně otevíraje a zvedaje zoufalé ruce hledající jiné ruce, které by poskytl
útočiště ; a otevíraje a zvedaje marně zoufalé ruce, jež nenalézají ani tisíciletý
kříž Snivce z Judeje, aby si odpočinuly přibité a rozdrásané, kráčel jsem, kráčel

⁶⁵ Cruz e Sousa, J. de. *Obra completa*. Cit. d., s. 647-648. „Ou, então, massas cerradas, compactas, de harmonias wagnerianas, que cresçam, cresçam, subam em gritos, em convulsões, em alaridos nervosos, em estrépitos nervosos, em sonoridades nervosas, em dilaceramentos nervosos, em catadupas vertiginosas de vibrações, ecoando de longe e alastrando tudo, por entre a delicada alma sutil dos ritmos religiosos, alados, procurando a serenidade dos Astros...”

⁶⁶ Kulka, J. *Psychologie umění*. Praha: Grada Publishing, 2008, s. 294.

stále s podivným jménem křečovitě mumlaným na rtech, posvátným jménem, které jsem našel, nevím sám, v jakém Mystériu, nevím, v jakých zázracích Pátrání a hlubokého Myšlení:– posvátné jméno Umění, panenského Umění ověčeného vavříny a snítkami myrty a palmovými ratolestmi a oslavnými hosanami uprostřed hvězdných souhvězdí.⁶⁷

Zpočátku idealizovaná představa umění ověčeného vavříny se v textu mění v autentickou zkušenost zdolávání osobitých tvůrčích překážek i zaběhnutých společenských předsudků, které byl básník nucen narušovat a překonávat, přičemž nikdy nesklidil patřičný obdiv a ocenění.

Umění znamenalo pro subjekt jakýsi nadhled na tíživou realitu, povznesení k světu idejí, svobodu svět přetvářet a vyjevovat svou představu.

Kdežto ve mně v citové záplavě vyrůstal, vleka můj organismus s naléhavostí a nápirem vůle, tento projevující se temperament, jenž v nás vyvstává s jemností a křehkostí bělostných mlh a utváří v nás zázračná Kouzla Představ.

Neznámo mě uchvátilo a překvapilo a jsem mu šel vstříc instinktivně a intuitivně přitahován, necitelný k malicherným třenicím, netečný, omrzelý pro svou povahu učenou samolibostí, která s sebou nenesla živý, tepoucí výraz plamene určitého sálajícího tvárnosti, typem souhlasně zvoleným.⁶⁸

Na konci 19. století rezonovaly s pocity filozofů i umělců myšlenky Arthura Schopenhauera. Podle Donalda Schülera⁶⁹ byl Cruz e Sousa spjat spíše s etikou a myšlenkami Ernesta Renana a měl blízko k pojetí intuice Henriho Bergsona. Přesto je pro bližší pochopení tvůrčího procesu, v němž se subjekt vyvazuje z působení přízemní vůle a dostává do kontemplativního stavu, v němž

⁶⁷ Cruz e Sousa, J. de. *Obra completa*. Cit. d., s. 649. „E, abrindo e erguendo em vão os braços desesperados em busca de outros braços que me abrigassem ; e, abrindo e erguendo em vão os braços desesperados que já nem mesmo a milenária cruz do Sonhador da Judéia encontravam para repousarem pregados e dilacerados, fui caminhando, caminhando, sempre com um nome estranho convulsamente murmurado nos lábios, um nome augusto que eu encontrara não sei em que Mistério, não sei em que prodígios de Investigação e de Pensamento profundo ; - o sagrado nome da Arte, virginal e circundada de loureiras e mirtos e palmas verdes e hosanas, por entre constelações.“

Cruz e Sousa, J. de. *Obra completa*. Cit. d., s. 654. „Quanto a mim, originalmente foi crescendo, alastrando o meu organismo, numa veemência e num ímpeto de vontade que se manifesta, num dilúvio de emoção, esse fenômeno de temperamento que com sutilezas e delicadezas de névoas alvoraes vem surgindo e formando em nós os maravilhosos Encantamentos da Concepção. O Desconhecido me arrebatara e surpreendera e eu fui para ele instintiva e intuitivamente arrastado, insensível então aos atritos da frivolidade, indiferente, entediado por índole diante da filúcia letrada, que não trazia a expressão viva, palpitante, da chama de uma fisionomia, de um tipo afirmativamente eleito.“

⁶⁹ Schüler, D. *A Prosa de Cruz e Sousa* [online]. [cit. 2019-07-10]. Dostupné z: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/viewFile/16988/15541>. S. 185.

nalézá korespondence mezi viditelným a neviditelným, příhodné uvést myšlenky Arthura Schopenhauera, s nimiž se básník seznámil během studia díky svému německému učiteli Fritz Müllerovi. Schopenhauerova zásadní kniha *Svět jako vůle a představa* vyšla poprvé roku 1819. Jeho výrok „Svět je má představa“ nebyl v jeho době tak zcela nový. S tímto pracoval již Descartes, Berkeley a je také základem vědecké filozofie. Schopenhauer vychází především z Platónovy *ideje* a od Kantovy *věci o sobě*, o níž na rozdíl od Kanta říká, že leží mimo oblast představ a nemůžeme ji tedy běžným způsobem poznat.⁷⁰ Kromě představy je svět u Schopenhauera také vůlí, chtěním, které vychází z nás samotných. Vůli poznáváme pouze skrze její projevy, nachází se v každé jednotlivosti, přičemž její vyšší stupeň se nachází spíše v živém tvorovi než v neživé věci. K jejímu poznání můžeme dospět skrze různé stupně a odstíny její objektivace⁷¹ („objektivity“⁷²). Vymanění se z působení vůle se nám může podařit při tzv. nazírání, kdy se zcela ponoříme do nazíraného předmětu. Akt zření vycházející z novoplatonismu znali též romantikové a využívali ho především při kontemplaci přírody.

V tomto bodě již nelze rozlišit pozorujícího a pozorované, obojí je nyní jedním, objekt se již nenachází v relacích k okolnímu světu, subjekt již není vázán vztahem k vůli. Místo předmětu nyní poznáváme ideu a sami přestáváme být individuem, individuum se ztratilo v kontemplaci, zbyl pouze čistý subjekt poznání bez vůle. Toto nazírání, nás vede k vyššímu způsobu poznání než je poznání zprostředkované běžným intelektem. Nazírání idejí je v mimořádné míře umožněno géniovi, avšak určitou schopnost poznávat ideje Schopenhauer předpokládá u všech lidí. Génius je oproti nim však schopen nazřené ideje vyjádřit v uměleckém díle, v němž je pro nás idea snáze poznatelná než v přírodě.⁷³

Schopenhauerovo pojetí umění, díky němuž se umělec povznáší nad život, který je podle tohoto filozofa utrpením, mohlo být Cruzi e Sousovi blízké.

V „Zazděném“ jsou tvorba a umění pojaty jako svobodný prostor bez hranic, který umělci umožňuje nalézt vůči sobě pravdivý výraz, který není myšlenkově svázaný s přízemně laděnými postoji. Básník se vyjadřuje kriticky k dobovému uměleckému provozu, který je plný škatulek a klišé, jež vytvořili

⁷⁰ Pelikánová, K. *Cesta k umění dle Arthura Schopenhauera*. [online]. [cit. 2019-07-10]. Dostupné z: <https://otik.zcu.cz/bitstream/11025/4816/1/BP%20Pelikanova%20-%20Cesta%20k%20umeni%20dle%20Arthura%20Schopenhauera.pdf>. S. 11-12.

⁷¹ Tamtéž, s. 12.

⁷² Schopenhauer, A. *Svět jako vůle a představa I*. Z něm. orig. přel. Milan Váňa. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov, 1998, s. 155.

⁷³ Pelikánová, K. *Cesta k umění dle Arthura Schopenhauera*. Cit. d., s. 13.

„zkostnatělí“ parnasisté, ale zároveň vykračuje směrem k obecnému portrétu umělce. Umělci Cruze e Sousova stříhu jsou izolovaní jedinci žijící neustále v konfliktu mezi sebou a většinou. V „Zazděném“ vykresluje portrét básníka svého druhu, který těsně přiléhá k charakteristice symbolistního básníka, jehož podstatě se věnovala část kapitoly o symbolismu. Poukazuje především na vynikající, nadprůměrnou senzibilitu těchto umělců, kteří jsou napojeni na jiskřivou energii, jež se vyskytuje v přírodě – na zvuky, barvy, světlo, vůně. Takový umělec je pro něj „otevřená duše“, která do sebe absorbuje okolní energie, přetváří je a přitom svůj výraz dále kultivuje. Podobně „živorodě“ si umělec představoval Schopenhauer, podle něhož se génius „podobá organickému, asimilujícímu, přeměňujícímu a produkujícímu tělu“.⁷⁴

Cruz e Sousa se hlásí k Baudelairovi a Poeovi, protože jsou překvapující, nepředvídatelní, pohlcení snem, evokující, sugerující, probouzející vzpomínky a stesky. Ti se podle něj nikdy nebudou těšit obecné oblibě, budou blíže přírodě, hvězdám a větrům. Jedním z důvodů, proč jsou tito dva básníci pro Cruze e Sousu důležití a inspirativní, je umělecká „metoda“, kterou konkrétně Baudelaire dokonce přirovnává k postupu exaktních věd, přičemž rozdíl vidí v tom, že v tvorbě vše vychází z fantazie. Inspiraci pokládá za „výjimečný stav duše, v němž stupňovaná intenzita smyslové vnímavosti je sdružena s neobvyklou pronikavostí rozumového poznání“.⁷⁵ Staví se proti romantickému diktátu spontánní a individualistické tvorby i proti strnulé klasické estetice, neboť „proti principu absolutní a neměnné krásy klade princip relativnosti a rozmanitosti krásna“.⁷⁶ Je zastáncem toho, že umělec má být věrný svému temperamentu, který by se však měl vyznačovat univerzálním zájmem o všechny podoby života a krásna, jež by měl umět díky technickým prostředkům svého umění vyjádřit.

Podle Baudelaira jsou hlavním zdrojem umělcovy tvorby vzpomínky. Dokonce definuje umění jako

„mnemotechniku krásna“ a hodnotí zvláště vysoko ty umělce, jejichž díla jsou pojata a podána tak, aby „zanechala věčnou stopu v lidské paměti“. Přední podmínkou, aby umělecké dílo dovedlo vzbuditi v duši vnímatele náležitě hluboký dojem, je to, že

⁷⁴ Tamtéž, s. 193.

⁷⁵ Levý, O. *Baudelaire: Jeho estetika a technika*. Cit. d., s. 59.

⁷⁶ Tamtéž, s. 60.

autor musí mít především schopnost vyjádřit věrně svůj vlastní dojem, dojem, který mu byl „odevzdán přírodou“. ⁷⁷

Umění, jak by řekl Schopenhauer „stav estetický“, je pro Baudelaira stejně jako pro Cruze e Sousu procesem odvážného směřování k adekvátnímu vyjádření svého temperamentu, které tak přirozeně ústí v překračování zažitého. Cruz e Sousa si v „Zazděném“ dovoluje kritizovat všechny ty, jejichž tvůrčí rebelie je pouze politikařením, mnohmluvnou formulí odříkávanou pod střešou bezpečí. V „Zazděném“ se k dramatickému procesu hledání autenticity a originality tvůrčího gesta přidružuje otázka černošské identity subjektu. Jeho identita básnická i černošská se propojují, umění se totiž stává jedinou sférou, kde může své stigma asimilovat ve prospěch svébytného svobodného prostoru.

Tak jsem viděl Umění zahrnující všechny možnosti, vstřebávající všechny pocity, vítězí nad nimi, zcela si je podmaňující.

Byla to tajemná, impulzivní síla, která už získala pálivou, peprnou ostrost omračujícího hladu a pekelné, toxické fascinace prchavého, oslňujícího hříchu.

Tak jsem mu rozuměl ve svém nejvnitřnějším bytí, jež jsem cítil v každém svém záchvěvu citu, v každém opravdovém výrazu mého Chápání – a ne jako druh příjemného, chutné lahůdky, kterou by se dalo obecnstvu servírovat po dávkách a v kvalitě, jaké by vyžadovalo, i kdyby to publikum bylo jednoduše symbolem, starobylým buddhistickým mnichem, nemluvným a nažloutlým, překonaným výrazem, obecnstvem A+B, jehož souhlas nařizuje Konvence velkými písmeny.

Nakonec by všechny myšlenky v Umění mohly být antipatické, nezátížené potřebou se zalíbit, což nutně neznamená, že by byly špatné.

Avšak má-li se Umění projevit, je esenciální, aby se temperament od všeho osvobodil, rozepjal křídla, nepokračoval v tom, co bylo, ani se neomezoval určitými zažitými kadluby, které už začaly představovat úřední, zaběhaná klišé. ⁷⁸

⁷⁷ Tamtéž, s. 38.

⁷⁸ Cruz e Sousa, J. de. *Obra completa*. Cit. d., s. 653-654. „Assim é que eu via a Arte, abrangendo todas as faculdades, absorvendo todos os sentidos, vencendo-os, subjugando-os amplamente. Era uma força oculta, impulsiva, que ganhara já a agudeza picante, acre, de um apetite estonteante e a fascinação infernal, tóxica, de um fugitivo e deslumbrador pecado.

Assim é que eu a compreendia em toda a intimidade do meu ser, que eu sentia em toda a minha emoção, em toda a genuína expressão do meu Entendimento – e não uma espécie de iguaria agradável, saborosa, que se devesse dar ao público em doses e no grau e qualidade que ele exigisse, fosse esse público simplesmente um símbolo, um bonzo antigo, taciturno e cor de oca, uma expressão seródia, o público A+B, cujo consenso a Convenção em letras maiúsculas decretara.

Afinal, em tese, todas as idéias em Arte poderiam ser antipáticas, sem preconcebimentos a agradar, o que não quereria dizer que fossem más.

No entanto, para que a Arte se revelasse própria, era essencial que o temperamento se desprendesse de tudo, abrisse vãos, não ficasse nem continuativo nem restrito, dentro de vários

V „Zazděném“ básník reflektuje nejen umělecký provoz své doby, ale i současné vědecké tendence tíhnoucí k chladným pozitivistickým rozborům. Jediné, co vědě uniká, je umělecký temperament.

Organismy se řezou odshora dolů, nástroje psychologické pitvy pronikají vším, zkoumají, probádávají všechny buňky, analyzují psychické funkce všech civilizací a plemen ; jediné, co tomuto pronikání, pátrání těchto pozitivních zkoumání, uniká, je tíhnutí, založení, umělecký temperament, vždy neuchopitelné a vždy nepředvídaté, neboť jsou to konkrétní případy vybrané z nezměrného množství případů obecných, které vládnou a vyvažují po staletí svět.

Pokud je Umělec izolovaný, ojedinelý, nepřizpůsobený prostředí, ale v dokonalé, pochopitelné a nevyhnutelné vzpouře proti němu, v neustálém konfliktu mezi svou složitou přirozeností a opačnou přirozeností okolí, pocit, emoce, kterou zakouší je takového řádu, že uniká všem klasifikacím a kazuistikám, všem argumentacím, které se sice zdají být ty nejryzejší a nejzevrubnější, přesto jsou však vždy nedostačující a mylné.⁷⁹

S nároky na umění i na samotného umělce se snoubí nároky kladené na čtenáře, kterým se básník v „Zazděném“ také věnuje. Osamělost a výlučnost u něho neznamena, že se straní publika a pohrdá jím. Jak píše Šárka Grauová,⁸⁰ Cruz e Sousa toužil být čten, toužil po uznání měšťácké společnosti, kterého se mu však nikdy nedostalo a toto zneuznání související s barvou jeho pleti i „výstředním“ uměním ho uvrhlo do kategorie zavrženého a „prokletého“ básníka. Dychtivé toužení po duši, jež by porozuměla a ocenila oběť, již básník skládá na oltář umění, je vyjádřeno i v „Zazděném“, kdy lyrický subjekt otevřeně prahne po sdílení a pochopení, jež by odměnilo jeho hrdinský boj s neutěšeným osudem.

moldes consagrados que tomaram já a significação representativa de clichés oficiais e antiquados.”

⁷⁹ Cruz e Sousa, J. de. *Obra completa*. Cit. d., s. 657. „D’alto a baixo, rasgam-se os organismos, os instrumentos da autópsia psicológica penetram por tudo, sondam, perscrutam tôdas as células, analisam as funções mentais de tôdas as civilizações e raças; mas só escapa à penetração, à investigação dêsses positivos exames, a tendência, a índole, o temperamento artístico, fugidios sempre e sempre imprevisitos, porque são casos particulares de seleção na massa imensa dos casos gerais que regem e equilibram secularmente o mundo.

Desde que o Artista é um isolado, um esporádico, não adaptado ao meio, mas em completa, lógica e inevitável revolta contra êle, num conflito perpétuo entre a sua natureza complexa e a natureza oposta do meio, a sensação, a emoção que experimenta é de ordem tal que foge a tôdas as classificações e casuísticas, a tôdas as argumentações que, parecendo as mais puras e as mais exaustivas do assunto, são, no entanto, sempre deficientes e falsas.”

⁸⁰ Grauová, Š. *Klatý básník Cruz e Sousa*. Cit. d., s. 96.

To, co v nás bludných rytířích citění plápolá, hoří a tepe, je tato nekonečná touha, tato svatá a neklidná žízeň, jež neustává, abychom jednoho dne potkali duši, která nás uvidí prostě a jasně, která nám porozumí, bude nás milovat a cítit.⁸¹

A když se květina té duše okouzlena otevře před námi, když se nám odhalí se všemi svými svůdnými a tajnými vůněmi, když ji nakonec jednoho dne objevíme, necítíme už na prsou drtivý tlak: - z naší bytosti vyvře nový duchovní pramen a zůstaneme v tu chvíli uvolnění, srdce i mozek zaplavené milostí božské lásky, dobře odměněni za vše, dostatečně odškodněni za celou tu obrovskou Oběť, kterou Příroda hrdinsky uvalila na naše smrtelná bedra, aby viděla, zda dokážeme zde dole na Zemi naplnit, překrýt tuto propast Hrůzy propastmi Světla!⁸²

6.3 Bolest

Celoživotní balancování nad propastí se u Cruze e Sousy objevuje v různých obměnách a vyvěrá z jeho nedělitelného zápasu životního a tvůrčího. Jeho tvorba má svou „povinnou“ odvrácenou stranu. Stejně tak jako sahá do výšin, dotýká se vždy i opačného pólu trýznivých a pekelných hlubin spojených se zoufalstvím, samotou, nenávistí, nepochopením, neschopností tvořit, chudobou, steskem, melancholií, blízkostí nemoci, šílenství i smrti.

Podle Šárky Grauové se počáteční tendence povznášení nad bolest podobná jako u Baudelaira mění v příklon ke konkrétní lidské bolesti.

Ta vychází z bolesti jeho černošského údělu, nachází však blížence ve všech trpících a vyvržených bytostech a to nikoli proto, že jsou společenským párii, ale protože jim bolest ukazuje cestu k pravému, nezastřenému Bytí.⁸³

Podle Donalda Schülera⁸⁴ je básník alchymistou bolesti, kterou pročišťuje, odhmotňuje a oduševňuje v umění. Přirovnává umělce k středověkým

⁸¹ Cruz e Sousa, J. de. *Obra completa*. Cit. d., s. 661. „O que em nós outros Errantes do Sentimento flameja, arde e palpita, é esta ânsia infinita, esta sede santa e inquieta, que não cessa, de encontrarmos um dia uma alma que nos veja com simplicidade e clareza, que nos compreenda, que nos ame, que nos sinta.“

⁸² Cruz e Sousa, J. de. *Obra completa*. Cit. d., s. 662. „E quando a flor dessa alma se abre encantadora para nós, quando ela se nos revela com todos os seus sedutores e recônditos aromas, quando afinal a descobrimos um dia, não sentimos mais o peito oprimido, esmagado: - uma nova torrente espiritual deriva do nosso ser e ficamos então desafogados, coração e cérebro inundados da graça de um divino amor, bem pagos de tudo, suficientemente recompensados de todo o transcendente Sacrifício que a Natureza heroicamente impôs aos nossos ombros mortais, para ver se conseguimos aqui embaixo na Terra encher, cobrir este abismo do Tédio com abismos da Luz!“

⁸³ Grauová, Š. *Klatý básník Cruz e Sousa*. Cit. d., s. 96.

alchymistům, kteří se přeměňováním substancí ve zlato přibližovali tajemnému konání Stvořitele a za toto znesvěcení platili setrváváním v blízkostí d'ábelských sil.

Životadárná i zkázonosná reálná bolest duševně i fyzicky pociťovaná má u Cruze e Sousy kosmický rozměr podobně jako je u Schopenhauera celý život prostoupen utrpením. Lyrický subjekt v „Zazděném“ osamoceně snáší přívaly bolesti, která neustává.

Z jakých to podzemních prostor jsem vyšel, jaké to hrůzyplné cesty prochodil, chromý únavou se škobrtajícima nohama, nesa únavu celého století, šlapal jsem po rozdrásaném srdci v děsivých majestátních Peklech Pýchy a bez ustání poslouchal, jak ze všech stran volání prázdných, planých úst: Čekat! Čekat! Čekat!

Po jakých to cestách jsem bloudil, co mnich ztuhlý zklamáními, jenž zakusil chlad a základy Bolesti, té podivné, příšerné, strašlivé Bolesti, která zpívá a pláče svá Rekviem prostřed stromů, moří, větrů, bouří, jen sám a mlčky poslouchaje: Čekat! Čekat! Čekat!⁸⁵

V „Zazděném“ se porovnává s ostatními citlivými dušemi, které se zmítají ve svém pekle, ale nejsou schopné vyjádřit se uměním, jež by jim poskytlo možnost, jak se s touto bolestí vyrovnat. Exaltovaně vyzdvihává ty umělce, kteří vyjevují nekonečnou bolest, dokáží se jí inspirovat a vytěžit z ní smysl. Právě umění se podle něj rodí z riskantního přiblížení sféře bolesti a tajemství, kdy je potřeba nechat sestoupit duši s horoucí vášní k otevřenosti či upřímnosti, byť by se na první pohled zdála být násilnou či temnou.

Ach! blahoslaveni ti, kteří Zjevují nekonečnou Bolest! Ach! svrchovaní a nezdolní, ti, kteří v Umění, té nejrafinovanější rozkoši, ztranscendentnit Bolest, z Bolesti vydobýt velký výmluvný Smysl, ne ji zmarnit a deflorovat!⁸⁶

⁸⁴ Schüller, D. *A prosa de Cruz e Sousa*. Cit. d., s. 187.

⁸⁵ Cruz e Sousa, J. de. *Obra completa*. Cit. d., s. 648. „De que subterrâneos viera eu já, de que torvos caminhos, trôpego de cansaço, as pernas bambaleantes, com a fadiga de um século, recalcando nos tremendos e majestosos Infernos do Orgulho o coração lacerado, ouvindo sempre por tôda a parte exclamarem as vãs e vagas bocas: Esperar! Esperar! Esperar! Por que estradas caminhei, monge hirto das desilusões, conhecendo os gelos e os fundamentos da Dor, dessa Dor estranha, formidável, terrível, que canta e chora Réquiens nas árvores, nos mares, nos ventos, nas tempestades, só e taciturnamente ouvindo: Esperar! Esperar! Esperar!“

⁸⁶ Tamtéž, s. 658. „Ah! benditos os Reveladores da Dor infinita! Ah! soberanos e invulneráveis aqueles que, na Arte, nesse extremo requinte de volúpia, sabem transcendentalar a Dor, tirar da Dor a grande Significação eloqüente e não amesquinhá-la e desvirginá-la!“

Kultivované zachycování nezměrných podob prožívané bolesti pravdou formy má vykupitelský rozměr. Básníková „elastická“ forma koresponduje s měňavou silou přírody, jež odívá hrůzné i krásné jevy do smysly vnímatelných forem.

Ale nad veškerou touto lidskou závratí, nad tolikerou obludnou bídou, tam a ještě dále v hluboké nezměrnosti Světa se s vřením vířením vznáší a zvněčňuje cosi z esence Světla, oplodňujíc a zažehávajíc staletí nehynoucí láskou k Formě.⁸⁷

Cruz e Sousa bolesti věnoval i několik básní. V sonetu nazvaném „Akrobat bolesti“ (Acrobata da dor) ze sbírky *Štítý* (1893) vystupuje do popředí bolest zastřeně v podobě dosud nezmíněné a pro Cruze e Sousu podstatné sebeironie, šklebu, groteskně absurdního smíchu, který můžeme chápat jako reakci na neporozumění, nedocenění a vypořádání se se sociálním tlakem, jemuž byl celoživotně vystaven. Báseň je pro jeho vnímání naprosto příznačná. Lyrický subjekt se zde projektuje do postavy šaška či paňáci a dívá se na sebe zvenčí krutýma očima publika, které si s ním zahrává a kterému je jen k posměchu. Postavu šaška dovádí k absolutnímu ponížení a vyčerpání. Šašek se může přetrhnout, ale publiku se nezavděčí.

Řehtej se, směj se usouzeným smíchem,
jako šašek, nemotorný,
a nervní, směj se, absurdním smíchem plným
ironie a prudké bolesti.

Z chechtotu krutého, krvelačného,
třes rolničkami a vybičován
skákej, „ty lotře“, skákej klaune, ubitý
chroptěním té pomalé agónie...

Chtějí přídavek a přídavek se neodmítá!
Do toho! Napni svaly, napni
v těch ponurých ocelových piruetách...

A i když spadneš na zem, roztřesený,
topě se v rozbouřené teplé krvi,
Směj se! Srdce, nejsmutnější paňáco.⁸⁸

⁸⁷ Tamtéž, s. 651. „Mas, por sobre toda essa vertigem humana, sobre tanta monstruosa miséria, rodando, rodomoinando, lá e além, na vastidão fundo do Mundo, alguma coisa da essência maravilhosa da Luz paira e se perpetua, fecundando e inflamando os séculos com o amor indelével da Forma.“

⁸⁸ Cruz e Sousa. J. de. *Broquéis, Faróis, Últimos sonetos*. Cit. d., s. 60. „Gargalha, ri, num riso de tormenta,/Como um palhaço, que desengonçado,/Nervoso, ri, num riso absurdo, inflado/De uma ironia e de uma dor violenta./Da gargalhada atroz, sanguinolenta,/Agita os guizos,

6.4 Zazděnost ve vlastním těle

Dostávám se podrobněji k tématu, které celou báseň v próze završuje, a sice k básníkově černošské identitě. Teprve v literární tvorbě konce 19. století se černoch postupně stává z pouhého objektu subjektem.⁸⁹ Černoši se na oficiální kultuře podíleli zpočátku pouze subverzivním způsobem, přestože byli značně početnou skupinou.

V letech 1531–1855 byly do Brazílie z Afriky dovezeny přes 4 miliony otroků. Podle sčítání lidu z roku 1872, tedy šestnáct let před zrušením otroctví, představovali černoši (negros) skoro dvacet procent obyvatelstva a tmavé barvy pleti (pardos) bylo dokonce dvaatřicet procent lidí.⁹⁰

Brazilská antropoložka Lili Moritz Schwarcz píše, že Brazílie byla v 19. století přehlídkou rasového míšení, které nemělo negativní znamínko. Teprve s infiltrací myšlenek evropských myslitelů a nárůstem vzdělávacích institucí po pobytu portugalského krále Jana VI. v Brazílii se na toto míšení začalo pohlížet kriticky.

Tento typ evolucionistického a deterministického diskurzu zhusta užívaný evropskou imperialistickou politikou proniká do Brazílie od 70. let jako nový způsob vysvětlení vnitřních rozdílů. Tím, že země přijala určitý druh „vnitřního imperialismu“ stala se z objektu subjektem výkladů ve stejné době, kdy se ze společenských rozdílů začaly dělat rasové změny. Ty samé modely, které vysvětlovaly brazilskou zaostalost ve vztahu k západnímu světu, začaly zdůvodňovat nové podoby podřadnosti. Černoši, Afričané, dělníci, otroci a ex-otroci – od teď „nebezpečné společenské třídy“ – se slovy Silvia Romera změnily v „objekty vědy“ (předmluva k Rodrigues, 1933/88). Podle vědy se rozpoznávaly rozdíly a stanovovalo se podřadné postavení.⁹¹

e convulsionado/Salta, „gavroche“, salta, „clown“, varado/Pelo estertor dessa agonia lenta.../Pedem-te bis e um bis não se despreza!/Vamos! retesa os músculos, retesa/Nessas macabras piruetas d' aço.../E embora caias sobre o chão, fremente,/Afogado em teu sangue estuoso e quente,/Ri! Coração, tristíssimo palhaço.“

⁸⁹ Tamtéž, s. 13.

⁹⁰ Grauvová, Š. *Klatý básník Cruz e Sousa*. Cit. d., s. 93.

⁹¹ Schwarcz, L. M. *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e pensamento racial no Brasil: 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, s. 28. „Largamente utilizado pela política imperialista européia, esse tipo de discurso evolucionista e determinista penetra no Brasil a partir dos anos 70 como um novo argumento para explicar as diferenças internas. Adotando uma espécie de „imperialismo interno“, o país passava de objeto a sujeito das explicações, ao mesmo tempo que se faziam das diferenças sociais variações raciais. Os mesmos modelos que explicavam o atraso brasileiro em relação ao mundo ocidental passavam a justificar novas formas de inferioridade. Negros, africanos, trabalhadores, escravos e ex-escravos – „classes perigosas“ a partir de então – nas palavras de Silvio Romero transformavam-se em „objetos da ciência“ (prefácio a Rodrigues, 1933/88). Era a partir da ciência que se reconheciam diferenças e se determinavam inferioridades.“

Dobové vědecké tendence pak v „Zazděném“ přímo reflektuje i Cruz e Sousa. Naráží na teorie, které traktují černocho jako méněcenného tvora blízkého zvířeti. V jeho textu se objevují aktuální vědecky exaktní termíny odkazující na tehdejší vědce (např. na tzv. „německého Darwina“ Ernsta Haeckela⁹²).

Bože můj! pro banální otázku biochemie pigmentu některé nejvzdornější a nejzvědavější zkameněliny přežvykují primitivní poučky a strachují se zatracení a přemožení dlouhými podmořskými přehlídkami nekonečné drtivé učenost, proti níž není bez odvolání.⁹³

Do dominantního elitního světa bílých nemohl černocho proniknout, aniž by neprošel přechodným procesem falešného poběloštění.⁹⁴ Cruz e Sousa se však nesnažil zapřít barvu své kůže jako jeden z největších brazilských spisovatelů mulat Machado de Assis (1839 – 1908), ale pokoušel se včlenit do společnosti exkluzivností svého umění dokazujícím jeho intelektuální a literární schopnosti. Cruz e Sousa se vymykal typické klasifikaci – zabýval se stejnými otázkami a intelektuálními tématy jako běloši, takže narušoval zavedenou představu o tom, že černoši jsou „od přírody“ méně inteligentní. Dostalo se mu kvalitního vzdělání, o němž si zpočátku myslel, že může být jakousi vstupenkou do světa bílých. Je pravda, že mu umožnilo dívat se kriticky, reflektovat sebe a svou pozici v nepřátelském prostředí, odhalovat předsudky a poukazovat na jejich následky, ale zároveň způsobilo, že byl, jak píše Šárka Grauová,⁹⁵ vydělený nejen ve světě bílých, ale i mezi černocho. Negramotní černoši, kterým se plošně nedostalo žádného vzdělání, si předávali své zkušenosti, zážitky a příběhy pouze orálně a literaturu nečetli. Běloši, kteří představovali případné čtenáře, se pohybovali ve svém uzavřeném elitním světě.

⁹² Německý vědec Haeckel byl stoupencem tzv. sociálního darwinismu, spojil Galtonovy myšlenky s myšlenkami francouzského vědce Gobineaua a zavedl pojem rasové hygieny, s nímž pak pracoval německý nacismus.

⁹³ Cruz e Sousa, J. de. *Obra completa*. Cit. d., s. 659. „Deus meu! por uma questão banal da química biológica do pigmento ficam alguns mais rebeldes e curiosos fósseis preocupados, a ruminar primitivas erudições, perdidos e atropelados pelas longas galerias submarinas de uma sabedoria infinita, esmagadora, irrevogável!

⁹⁴ Tamtéž, s. 13.

⁹⁵ Grauová, Š. *Klatý básník Cruz e Sousa*. Cit. d., s. 102.

Kniha Frantze Fanona (1925–1961) *Černá kůže, bílé masky* (Peau noir, masques blancs) nepojednává konkrétně o Cruze e Sousovi, ale věnuje se ze sociologického i psychologického hlediska postavení černochů v rámci bělošské společnosti z „vnitřního“ pohledu černocha (autor byl černoch a pocházel z Martiniku). K černochům se podle něj vztahují stereotypy podobně jako k Židům. Pokud má někdo antisemitské postoje, zřejmě bude i negrofobem. Zatímco Židé jsou stereotypně spojováni s penězi a mocí a představují určité intelektuální nebezpečí, černoši představují naopak biologické nebezpečí, jsou divocí, vyvolávají instinktivní fóbie vyvěrající z jejich tělesnosti a podle předsudku jim jde hlavně o sex.

Na souvislost mezi černochoy a Židy přímo naráží i text „Zazděného“ a obsahuje aluzi na Shakespearova *Kupce benátského*⁹⁶:

Ale co mě tohle všechno zajímá?! Jaká je barva mojí formy, mého cítění? Jaká je barva drásavé bouře, která mnou smýká? Jaká mým snů a výkřiků? Jaká mých přání i horečky?⁹⁷

Básník je zazděný kvůli „prokleté“ barvě své pleti, kterou nemůže nikdy skrýt a vymanit se alespoň na chvíli. Je zajímavé, že podobně jako Cruz e Sousa mluví o „zazděnosti“ ve svém vlastním těle i Fanon: „Černoch je v jistých okamžicích uvězněn ve svém těle.“⁹⁸

Postoj Cruze e Sousy, který se nechce publiku podbízet, ale přesto si vydobýt jeho uznání svým autentickým stylem, byl ve své době nejen ojedinělý, ale přímo šílený a skandální. „Zazděný“ je pak lamentací nad postavením symbolistního básníka, který volá po originalitě, a souběžně s tím nad osudem básníka-černocha, jehož dusí rasistické předsudky. Nejprve ponorná meditace lyrického subjektu v ich-formě obrácená do nitra a líčící individuální životní

⁹⁶ Za upozornění na tuto souvislost vděčím Anně Tietzové. Srovnej SHAKESPEAR, W.: *Kupec benátský*. Přel. Martin Hilský, Praha: TORST, 1999, s. 45–65. „Nemá Žid oči? Nemá Žid ruce, tělesná ústrojí a tvar, smysly, pocity a vášně? Není snad živ ze stejného jídla, nezraní ho stejná zbraň, netrpí snad stejnými nemocemi a neléčí ho stejný lék, není mu snad v zimě stejná zima a v létě stejné teplo jako křesťanovi? Když do nás píchnete, neteče z nás krev? Když nás lechtáte, nesmějeme se? Když nám dáte jed, neumřeme snad? Když nám ubližujete, nemáme se mstít? Když ve všem ostatním jsme jako vy, budem stejní i v tomhle.“

⁹⁷ Cruz e Sousa, J. da. *Obra completa*. Cit. d., s. 659. „Mas, que importa tudo isso?! Qual é a cor da minha forma, do meu sentir? Qual é a cor da tempestade de dilacerações que me abala? Qual a dos meus sonhos e gritos? Qual a dos meus desejos e febre?“

⁹⁸ Fanon, F. *Černá kůže, bílé masky*. Z franc. orig. přel. Irena Kozelská. Praha: Tranzit, 2011, s. 186.

i tvůrčí útrapy se chvílemi mění v „my“, kdy subjekt mluví za všechny básníky svého druhu. Dospívá až k přízračnému dialogu s imaginárním adresátem, kterého přímo oslovuje jako „ty“. Tímto „ty“ se obrací ke svému iluzornímu potenciálnímu publiku – ke čtenářům a především ke kritikům, kteří budou jeho dílo nechápavě „cupovat“, nenávidět nebo ho docela ignorovat.

6.4.1 Tajemný hlas z hlubin

Dialogická forma, ke které básník tíhne ve své osamělosti, se objevuje i v závěru básně v próze. Tentokrát se zdvojuje subjekt, mluví sám k sobě vyděleným vnitřním hlasem vycházejícím z té roviny nevědomí, která reflektuje i hlubší kolektivní mínění.

Hlas mu říká, že pochází z Cháмова rodu⁹⁹ a že jeho vycizelovaná tvorba překvapivě není v souladu s jeho „barbarským původem“ („Umělec?! Šílenství! Šílenství!“¹⁰⁰). Básník se dobírá svých mýtických kořenů a vysvětlení příčiny vydělenosti své rasy, která zde vyvstává jako trest a odvěké prokletí. Důvodem přehlížení se však po staletí staly i kulturní nánosy – „černošská identita nemůže vytvářet rozdíly barvou kůže, ale je spíše kulturním konstruktem, který vznikl během kolonizace a z obchodních vztahů s Afrikou, s dovozem černochů, se zotročením a nakonec s kolonizací afrického kontinentu a jeho obyvatel“.¹⁰¹

Básník se jakoby obloukem vrací na počátek své tvůrčí dráhy, jejímž silným impulzem byla abolicionistická angažovanost. Subjekt se v „Zazděném“ hlásí ke svým černým kořenům a k Africe, která zde může být také „alternativou

⁹⁹ Bosi, A. *Dialética da colonização*. [online]. [cit. 2019-07-11]. Dostupné z: <https://archive.org/details/AlfredoBosiDialecticaDaColonizacao/page/n19>. S. 257. Jméno Chám je biblického původu. Byl to Noemův syn, který uviděl ve stanu otce opilého, nahého a byl potrestán za to, že se mu smál. Noe ho proklel a odsoudil jeho syna Kenaana, svého vnuka, k tomu, že bude navždy otrokem svých bratrů. Slovo Chám znamená obecně neurozený člověk, otrok, člověk hrubých mravů či nevzdělanec. Jak píše Alfredo Bosi, Chámové byli tmavé pleti a obývali Etiopii, Jižní Arábii, Núbii, Tripolsko, Somálsko a také část Palestiny.

¹⁰⁰ Cruz e Sousa, J. da. *Obra completa*. Cit. d., s. 663.

¹⁰¹ Amancio, A. M., Miranda, J. S. de, Siqueira, K. M. de. *Cruz e Sousa: O negro como sujeito encurralado – Um diálogo de resistência em „Emparedado“*. Cit. d., s. 13. „[...] identidade negra não pode ser moldada pela diferenciação da pigmentação da pele, mas sim através de uma construção cultural que teve origem com o processo de colonização resultando nas —relações mercantilistas com a África, ao tráfico negreiro, à escravização e enfim à colonização do continente africano e de seus povos.“

k scientistní racionalitě sklonku 19. století“.¹⁰² V básníkově vizi je zpodobněna jako vyprahlá, pouští pohlčená krajina, všemi civilizacemi zatracená, odkojená hořkým mlékem palčivé trýzně. Zbývají pro ni slova jako bičovaná, groteskní, smutná, melancholická, stížená smrtelným steskem, ale také panenská, instinktivní, nedotknutelná ve svém citění, která je však schopná zplodit dalšího nového Černého Danta.¹⁰³

Hlas básníkovi říká, že se mu nikdy nepodaří zdolat zdi mohutné stavby, kterou vybudovaly generace kámen po kameni.

Ne! Ne! Ne! Nepřekonáš tisíciletá sloupořadí rozsáhlé stavby Světa, protože za tebou i před tebou, ani nevím, kolik generací vršilo, vršilo kámen na kámen, kámen na kámen, a proto jsi dnes skutečný zazděný jedné rasy.¹⁰⁴

Subjekt naráží na zeď *Egoismu* a *Předsudků*, na zdi, které vybudovala *Věda s Kritikou*, na zeď vybudovanou z *Nevraživosti* a *Bezmoci* a nakonec na zeď *Kreténství* a *Nevzdělanosti*, která vše uzavírá. To však není všechno – ty zdi neustále rostou, vrší se další a další kameny. Rostou tiše a němě až ke hvězdám a nechávají básníka v chladné křeči absolutního děsu navždy zazděného zatraceně blouznit ve svém snu. Jak už bylo řečeno v předchozí kapitole, v symbolickém čtení se vyjevuje, že „stěnami, jež ho obkružují, může být také jeho vlastní kůže, tato je zazděna v jeho těle. [...] je zazděný a mění se pouze ve svých vlastních zdech“.¹⁰⁵ Básník je zazděný a jeho stav se blíží šílenství. To jediné, co ho drží a co mu dává osobní naději je jeho sen, který lze ztotožnit s básnickou tvorbou a který mu nikdo nemůže vzít. Básník se stává jakýmsi tlumočníkem své rasy i prorokem, který „přivádí lidstvo nazpět ke skutečnosti“.¹⁰⁶

¹⁰² Grauová, Š. Klatý básník Cruz e Sousa. Cit. d., s. 108.

¹⁰³ Černý Dante byla přezdívka Cruze e Sousy, kterou ho označovali jeho přátelé nebo ti, co uznávali jeho umění.

¹⁰⁴ Cruz e Sousa, J. da. *Obra completa*. Cit. d., s. 664. „Não! Não! Não! Não transporás os pórticos milenários da vasta edificação do Mundo, porque atrás de ti e adiante de ti não sei quantas gerações foram acumulando, acumulando pedra sobre pedra, pedra sobre pedra, que para aí estás agora o verdadeiro emparedado de uma raça.“

¹⁰⁵ Amancio, A. M., Miranda, J. S. de, Siqueira, K. M. de. *Cruz e Sousa: O negro como sujeito encurralado – Um diálogo de resistência em „Emparedado“*. Cit. d., s. 17. „[...] essas paredes que o cercam podem ser também sua própria pele, esta emparedada em seu corpo. [...] está emparedado e sublimado em suas próprias paredes.“

¹⁰⁶ Carlyle, T. *Hrdinové-úcta k hrdinům a hrdinství v dějinách*. Cit. d., s. 144.

7 Závěr

Symbolismus dovolil Cruze e Sousovi vytvořit vlastní intimní univerzum a Umění s velkým U se pro něj stalo jakýmsi osobním a intimně prožívaným „náboženstvím“, na jehož oltář kladl svou vykupitelskou oběť. Jeho celoživotní posedlost formou, která by dokázala organicky postihnout „zásvětní“ Ideje, i hledáním adekvátního výrazu souvisela s precizností, s jakou chtěl tlumočit své mnohovrstevnaté emocionální univerzum. Volba symbolu, který v poezii pracuje s fantazií jak v rovině označujícího, tak označovaného, mu dovoľovala intenzivně se napojit na konkrétní realitu, již dokázal vysoce originálním, smyslově orientovaným způsobem transcendovat.

Forma, „smysly bezprostředně vnímatelná stránka díla“¹⁰⁷, byla pro něj formou s velkým F, ztělesňovala kotvu identity, osobní pravdu i stopu, která po něm zůstane navždy srozumitelná dalším generacím, jež snad konečně docení jeho úsilí současníky většinou nepochopené. Z možností formy krystalizoval jeho osobitý mnohdy silně expresivní výraz. K navození správného účinku na čtenáře používal maximálně všech prostředků poetického umění – pracoval s rytmičkou strukturou básní i básnických próz a s celou škálou básnických figur. Využíval dalekosáhlé „vnějškové“ možnosti samotného slova (eufonie, aliterace) i expresivní potenciál slov, jejichž významy na sebe vzájemně reagují, vytvářejí živoucí energii napětí a dynamiku vztahů v podobě vln, jež do sebe narážejí. Ustavoval vztah mezi tím, co se nám klade před zrak jako neuchopitelný „živý“ obraz, a skrytým smyslem.

V „Zazděném“ se tato posedlost mění ve prospěch schopnosti vyjádřit se za příslušníky své rasy, kteří nedisponují vysokou kulturou jako on. Bere na sebe utrpení všech sobě blízkých, těch, kteří svým uměním překračují přízemní limity a sahají k nadindividuálním hodnotám, i těch, kteří jsou odsouzeni pro barvu pleti k podřadnému údělu. Literární prostor je pro Cruze e Sousu místem, kde může rekonstruovat svou černošskou identitu. Patří k prvním černošským hlasům, které předjímají snahy takových hnutí jako bylo Negritude.¹⁰⁸ Zila Bernd¹⁰⁹ rozlišuje

¹⁰⁷ Vlašín. Š. a kol. *Slovník literární teorie*. Cit. d., s. 117.

¹⁰⁸ Hnutí Negritude vzniklo mezi černošskou inteligencí z francouzských kolonií ve 30. letech v Paříži. Hlavními iniciátory byli Aimé Césaire a Léopold Sédar Senghor. Bylo reakcí na

mezi hnutím Negritude s velkým „N“ a pojmem „negritude“ s malým „n“. Pojem negritude s malým „n“ je podle ní spjat s černošským vědomím dominantnosti bílé rasy a s pocitem diskriminace, které byly zjevné od počátku. V tomto smyslu lze Cruze e Sousu vidět jako hrdého pokračovatele snah černochoů o uznání svébytnosti a jejího respektování tlumočenou projevem, který nemůže být ze strany bílých přehlížen.

francouzskou koloniální politiku kulturní asimilace a usilovalo o rehabilitaci africké kultury a historie.

¹⁰⁹ Bernd, Z. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. [online]. [cit. 2019-07-11]. Dostupné z: <<https://www.scribd.com/doc/260320399/O-que-A-negritude-ZilA-Bernd>>. S. 20.

8 Resumé

Základem této diplomové práce je analýza básně v próze „Zazděný“ brazilského černošského symbolisty João da Cruze e Sousy (1861/2–1898). Tento text je poslední ve sbírce *Evokace*, kterou básník napsal na sklonku života, a reflektuje proměnu básnickovy tvůrčí metody. Zpočátku, především v rozpětí let 1877–1893, dávalo umění básníkovi možnost, jak dospět k postižení éterických esencí a vyvázat se z pout tíživé skutečnosti spojené s jeho černošským údělem. Od roku 1893 do jeho tvorby stále silněji prosakuje osobní tón a sdílení konkrétní žité zkušenosti, vlastní i kolektivní. „Zazděný“ je zpočátku intimní zpověď, která se překlene v ohnivý projev namířený proti tehdejší úzkoprsé umělecké produkci, tak proti odsuzování černochoů.

Na začátku práce seznamuji čtenáře s autorovým životem a tvorbou. Následuje vhled do východisek symbolismu a zevrubná charakteristika jeho podstatných rysů ukázaných v díle Cruze e Sousy. Samotná analýza začíná definováním žánru básně v próze a krátkým nástinem obsahu „Zazděného“, který je jakousi syntézou básnickových uměleckých i životních postojů. Na základě toho jsem vyčlenila základní témata (Noc, Umění, Bolest a Černošství) – černá ambivalentní Noc korespondující s barvou jeho kůže nabízí básníkovi spásné útočiště, inspiraci a zároveň tichý prostor pro bolestné rozpomínání na celoživotní útrapy; Umění, na něž básník klade vysoké nároky, je prostředníkem mezi ním a světem a v podstatě jediným svobodným prostorem; skutečná celoživotně fyzicky i duševně pocíťovaná Bolest je básnickovou matérií, kterou přetavuje a zbavuje se jí zachycením důkladně stavěnou formou; hledání pradávne příčiny rasismu v závěru návratem k starozákonním mýtickým kořenům černošství a k bičované Africe souvisí s potřebou opory pro konstruování identity nejen černošské a umělecké, ale vůbec lidské.

9 Resumo

O foco desta tese é a análise do poema em prosa „Emparedado“ do symbolista negro brasileiro João da Cruz e Sousa (1861/2–1898). Este poema em prosa é o mais recente evocação, que o poeta escreveu no final da sua vida, e reflete a transformação do método criativo do poeta.

Inicialmente, especialmente no período de 1877–1893, a arte deu ao poeta a possibilidade de alcançar a essência etérea e libertar-se da dura realidade associada ao seu destino negro. Desde 1893 o tom pessoal tem se infiltrado cada vez mais no seu trabalho compartilhando sua própria experiência pessoal e coletiva. „Emparedado“ é uma íntima confissão interna que abrange uma manifestação de fogo que define tanto a produção de arte de mente estreita quanto a condenação dos negros.

No início da tese apresento a vida e o trabalho do autor. Isto é seguido por uma visão sobre os pontos de partida do simbolismo e uma descrição completa das suas características essenciais mostradas na obra do Cruz e Sousa. A própria análise começa com a definição do gênero de poema em prosa e com um breve esboço do conteúdo de „Emparedado“, que é uma síntese das atitudes artísticas e da vida do poeta. Com base nisso dediquei temas básicos (Noite, Arte, Dor, Negritude) – a Noite ambivalente negra correspondente à cor de sua pele oferece ao poeta um paraíso salvador, inspirador e ao mesmo tempo um espaço tranquilo para lembranças dolorosas de dificuldades duradouras; a Arte é um mediador entre ele e o mundo e de fato um único espaço livre; uma verdadeira Dor ao longo da vida e mentalmente percebida é o material do poeta que ele refaz e priva capturando pela forma; a busca da antiga causa do racismo ligada com o retorno às raízes míticas da negritude até ao Velho Testamento é ligada com a necessidade de apoio para construir não apenas a identidade negra ou artística, mas sobretudo humana.

10 Bibliografie

10.1 Primární prameny

CRUZ E SOUSA, João da. *Broquéis, Faróis, Últimos sonetos*. São Paulo: Editora Martin Claret Ltda, 2006.

CRUZ E SOUSA, João da. *Obra completa*. Ed. Andrade Muricy. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1961. Ed. Comemorativa do Centenário.

CRUZ E SOUSA, João da. *Missal e Broquéis*. Ed. Ivan Teixeira. 12a ed. São Paulo: Fontes, 1998. Coleção Poetas do Brasil.

10.2 Sekundární prameny

ALVES, Uelinton Farias. *Cruz e Sousa: Dante Negro do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, c2008.

BAUDELAIRE, Charles *Malé básně v próze*. Z franc. orig. přel. Jaroslav Fořt. Praha: Garamond, 1999.

BERTRAND, Aloysius. *Kašpar Noci neboli fantazie na způsob Rembrandta a Callota*. Z franc. orig. přel. Josef Heyduk. Praha: Odeon, 1989.

CARVALHO FRANCA, Jean M. *Imagens do negro na literatura brasileira (1584-1890)*. São Paulo: Brasiliense, 2011.

COUTINHO, Afrânio, ed, 1979. *Cruz e Sousa-Seleção dos textos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

DUARTE, Eduardo de Assis, SOARES FONSECA, Maria Nazareth. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador : EDUFBA, 2008.

Hron, Zdeněk. *Plameny v zrcadle: francouzské básně v próze*. Z franc. orig. přel. Zdeněk Hron. Petrkov: Petr Novotný – nakladatelství Petrkov, 2015.

LEMINSKI, Paulo. *Cruz e Sousa: o negro branco*. 1a reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2003. Encanto radical.

LEVÝ, Otakar. *Baudelaire: Jeho estetika a technika*. Brno: FF MU, 1947.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Poesia e vida de Cruz e Sousa*. São Paulo: Ed. das Américas, 1961.

OLIVEIRA NETO, Godofredo de. *Cruz e Sousa: o poeta alforriado*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, c2010. Personalidades negras.

PORTELLA, Eduardo. *Nota prévia a Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Livro S/A, 1961. Biblioteca Breve.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Svět jako vůle a představa I*. Z něm. orig. přel. Milan Váňa. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov, 1998,

SKIDMORE, Thomas E. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. 2.a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

SOARES, Iaponan a Zahidé L. MUZART. *Cruz e Sousa: no centenário de Broquéis e Missal*. Florianópolis: Ed. da UFSC, FCC ed., 1994.

VOJVODÍK, Josef. *Od estetismu k eschatonu: modely světa a existence v lyrickém díle Otokara Březiny : rekonstrukce symbolických paradigmat*. Praha: Academia, 2004.

10.3 Elektronické zdroje

AMANCIO, Arlete Miranda, MIRANDA, Joana Sousa de, SIQUEIRA, Kárpio Márcio de. *Cruz e Sousa: O negro como sujeito encurralado – Um diálogo de resistência em „Emparedado“* [online]. [cit. 2019-07-11]. Dostupné z: <https://www.scribd.com/document/339063079/CRUZ-E-SOUSA-O-NEGRO-COMO-SUJEITO-ENCURRALADO-U-M-DIALOGO-DE-RESISTENCIA-EM-EMPAREDADO>.

BERND, Zila. *O que é negritude*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. [online]. [cit. 2019-07-11]. Dostupné z: <<https://www.scribd.com/doc/260320399/O-que-A-negritude-Zila-Bernd>>.

GODOY, Maria Carolina de. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. [online]. [cit. 2019-07-12]. Dostupné z: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182013000100016.

GRAUOVÁ, Šárka. *Klatý básník Cruz e Sousa* [online]. [cit. 2019-07-12]. Dostupné z: https://dl1.cuni.cz/pluginfile.php/422129/mod_resource/content/1/Klat%C3%BD%B%C3%A1sn%C3%ADkCruz-e-Sousa.47-57.pdf.

PELIKÁNOVÁ, Kateřina. *Cesta k umění dle Arthura Schopenhauera*. [online]. [cit. 2019-07-10]. Dostupné z: <https://otik.zcu.cz/bitstream/11025/4816/1/BP%20Pelikanova%20-%20Cesta%20k%20umeni%20dle%20Arthura%20Schopenhauera.pdf>.

RIGHI, Volnei José. *O poeta emparedado: a tragédia social em Cruz e Sousa* [online]. [cit. 2019-07-12]. Dostupné z: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/2764/1/VOLNEI%20JOS%C3%89%20RIGHI.pdf>.

SCHÜLER, Donaldo. *A Prosa de Cruz e Sousa* [online]. [cit. 2019-07-12]. Dostupné z: <https://slidex.tips/download/a-prosa-de-cruz-e-sousa>.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e pensamento racial no Brasil: 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. [online]. [cit. 2019-07-12]. Dostupné z: <<https://www.scribd.com/document/242993779/O-Espetaculo-das-Racas-Lilia-Schwarcz-pdf>>.

VALLADÃO, Tavares Corrêa. *De arte e de Dor* [online]. [cit. 2019-07-12]. Dostupné z: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/75562/81570.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.